

Dottoranda
Dott.ssa Valeria Carreras
Tutor: Prof.ssa Arch. Renata Picone
Co-Tutor: Prof. Andrea Prota

PATRIMONIO ARCHITETTONICO E PAESAGGIO: STORIA E RESTAURO

**Le superfici dipinte a Pompei.
Tecniche storiche di restauro tra Settecento e Ottocento**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II



A mio figlio Giovanni Maria

Premessa

Parte Prima. Superfici dipinte a Pompei. Tecniche applicate al restauro dal 1739 al 1799.

1. *La scoperta delle città vesuviane, i primi trattamenti sulle superfici dipinte dall'estrazione per cunicoli alla conservazione e il restauro (1739-1799).*

1.1. *Il ruolo di Joseph Canart e Camillo Paderni nel distacco dei dipinti pompeiani nella prima fase di scavo.*

1.2 *Dalla collezione Farnese agli scavi borbonici: Napoli capitale delle Antichità.*

1.3 *Leggi sulla conservazione delle superfici dipinte a Pompei durante il Regno Borbonico.*

Parte Seconda. La conservazione in situ e le nuove sperimentazioni dal 1799 al 1815

2. *La conservazione in situ e le nuove sperimentazioni: dalla scoperta del Tempio d'Iside al Decennio Francese (1765-1815).*

2.1 *Carolina Murat, Michele Arditi e Andrea Celestino i protagonisti di una nuova stagione della conservazione delle pitture pompeiane e la sperimentazione di un trattamento a base di cera*

Parte terza. La scienza e il restauro dal 1815 al 1830

3. *La chimica applicata al restauro negli anni della Restaurazione (1830): le prime sperimentazioni.*

3. 1 *L'Accademia delle Scienze a Pompei: i chimici Francesco Lancellotti e Nicola Covelli (1830).*

3.2 *Metodologie di restauro a confronto: pulitura, stuccatura e integrazioni, dalla prima fase di scavo del 1739 alla Restaurazione del 1830.*

Parte quarta. Rappresentazione e Restauro. Orientamenti di conservazione dei dipinti a Pompei tra Settecento e Ottocento.

4. *La riproduzione come "scelta conservativa".*

4.2 *Il Settecento e il ruolo dei "copisti" dei dipinti pompeiani.*

4.3 *Il valore della lacuna nelle immagini di diffusione delle antichità vesuviane negli anni di Carlo di Borbone.*

Parte quinta. Lo studio della Domus Sirici: tecniche di restauro e metodologie d'intervento sugli apparati decorativi pompeiani.

5. *Storia dello scavo della Domus Sirici dal 1852 al 1853: Guglielmo Bechi e Gaetano Genovese.*

5.1 *Lo scavo del 1861/62 e i documenti inediti dell'Archivio Centrale di Stato di Roma.*

5.2 Tecnica esecutiva dei dipinti murali di epoca romana: il caso studio della Domus Sirici.

5.3 Analisi della documentazione concernente la stratificazione e il recupero degli apparati decorativi dal 1852 al XX secolo

5.4 Analisi delle evidenze materiali: diagnosi e patologie.

5.5 Problematiche di conservazione delle superfici pittoriche in rapporto alla struttura architettonica di supporto.

Bibliografia (ragionata in ordine cronologico)

*Le raccomandazioni verso il rispetto e la conservazione di quel “mezzopollice”,
che costituisce l’interfaccia tra materia (edificio) e ambiente, nonché la sua pelle esterna,
depositaria dei segni del tempo, non saranno mai abbastanza...*

J.Ruskin

Premessa

La presente ricerca si pone l'obiettivo di indagare attraverso un'ampia ricerca storica condotta sulla bibliografia e sulle fonti documentarie dirette, unita ad una lettura *in situ* di un caso per dimostrare gli esiti ancora in essere di tali tecniche pittoriche, le superfici antiche dipinte delle evidenze archeologiche pompeiane. In particolare lo studio ha affrontato le tecniche di esecuzione di età romana e le tecniche storiche di restauro applicate a partire dall'anno dello scavo borbonico (1738) ad oggi. Le superfici pompeiane, riemerse dopo circa duemila anni, richiedono necessariamente degli interventi di restauro basati su un approccio metodologico finalizzato alla conservazione della materia nella sua integrità. Il sito archeologico di Pompei si configura come un 'palinsesto' di metodologie d'intervento che la teoria del restauro ha regolamentato nel corso dei secoli.

Si assiste allo sviluppo tecnologico applicato al restauro, a partire dall'uso di materiali tradizionali fino alle recenti sperimentazioni più avanzate. In seguito alla fase di scavo che ha riportato alla luce le superfici parietali, si sono succeduti, nel corso dei secoli, interventi sia integrativi che manutentivi degli apparati decorativi, aderendo alle diverse correnti di pensiero che hanno definito l'evoluzione della teoria del restauro e della conservazione nel corso del tempo, ancora oggi la memoria storica, infatti, è leggibile nella traccia materica che ci è pervenuta. La ricerca segue un approccio multidisciplinare con un'impostazione critico-scientifica in equilibrio tra strumenti d'indagine diagnostica e nozioni teoriche di natura archivistica e bibliografica, non riducendo la fase conoscitiva alla sola raccolta acritica dei dati, ma procedendo ad una disamina delle varie testimonianze mirata ad un'approfondita consapevolezza del tema e all'individuazione di una metodologia applicativa di restauro delle superfici pittoriche in ambito archeologico. Lo studio delle perizie conservative e dei restauri effettuati nel corso dei secoli, consente una lettura stratificata degli interventi volti a valutarne l'efficacia e i progressi.

Attraverso un'analisi scientifica dello stato conservativo delle superfici è possibile riconoscere il rapporto tra struttura, intonaco e superficie pittorica, consentendo l'individuazione di adeguanti interventi basati sui concetti di durabilità, compatibilità, minimo intervento e reversibilità, capisaldi della teoria del restauro, fondamentali, per stilare le linee guida di un intervento di restauro, tenendo conto che la reversibilità, è un'istanza difficilmente raggiungibile, poiché *La stessa scelta di una compatibilità chimico-fisico tra i materiali da*

restaurare e quelli usati per l'intervento generano unioni e compenetrazioni talmente profonde da interdire qualsiasi forma di reversibilità¹.

Il presente lavoro di ricerca vuole proporre agli studiosi che operano nella disciplina del restauro delle superfici delicate antiche, nello specifico in ambito archeologico, lo studio delle tipologie delle tecniche di conservazione e d'intervento adottate a partire dal 1738, fino a proseguire nell'esplorazione delle metodologiche adoperate nel restauro tra la fine del Settecento e l'Ottocento, con l'obiettivo di individuare le soluzioni più adeguate da adottare per la tutela e la conservazione dei manufatti estratti dagli scavi.

Saranno analizzate ed esplicitate le tecniche di scavo, il ruolo dei direttori, le descrizioni dei viaggiatori che avevano intrapreso il cosiddetto *Grand Tour*, i sistemi di rappresentazione, gli interventi di restauro e i diari di scavo. L'indagine si articola in cinque capitoli: i primi quattro sono dedicati alla storia delle tecniche di restauro e delle metodologie conservative delle superfici tra Settecento e Ottocento; l'ultimo capitolo focalizza l'attenzione sull'indagine dei materiali e sull'analisi stratigrafica degli elevati, consentendo di leggere gli interventi che si sono succeduti nel tempo, in modo da poter effettuare una scelta delle operazioni più consapevoli nei futuri restauri, in relazione all'analisi dello stato di degrado in cui si presentano i manufatti e le superfici pittoriche.

La tesi di dottorato vuole restituire una ricostruzione storica che si avvale della ricognizione dello stato dell'arte della letteratura bibliografica a disposizione e del materiale d'archivio consultato presso le Istituzioni di ricerca napoletane e italiane. Lo scenario che si presenta oggi è un interessante palinsesto di informazioni che consentono di ricostruire le riflessioni teoriche e applicative che sono state effettuate nel tempo.

L'eruzione del 79 d.C. ha riportato Ercolano e Pompei nel grembo della terra per circa millesettecento anni, ma con lo scavo fortuito di una villa a Portici (il principe d'Elbouf, 1711) ebbe inizio la riscoperta delle città nello stato in cui il tempo si era fermato. Da un ammasso di lava, cenere, lapilli, magma e acqua, ad una profondità di oltre 20 metri, furono estratte per circa quattro anni numerose statue, iscrizioni e marmi. L'Elbouf conservò i ritrovamenti nella propria collezione di antichità, e la notizia giunse al futuro re Carlo di Borbone, che, dopo un'ispezione del sottosuolo, avviò gli scavi della città nascosta di Ercolano².

L'esplorazione dei cunicoli lungo le grotte, interessa un arco temporale che va dal 1738, anno inaugurale degli scavi borbonici, fino al 1780, data della chiusura del sito per il trasferimento

¹L. Napoleone, *Le tecniche di protezione dei manufatti*, in P.Torsello, S. F. Musso (a cura di), *Tecniche di restauro architettonico*, Ed. Utet, Torino 2003, p. 657

²Cfr. E.Sorbo, *Materia e Memoria. Ercolano (1711-1961)*, Ed. Maggiori, Milano 2014, pp. XLV-LX.

dei lavori nella vicina Pompei. Si passa dalle grotte ercolanesi all'architettura a cielo aperto dell'area pompeiana, dove lo scavo procede mediante un semplice disseppellimento e con minori difficoltà, testimoniando il passaggio da una visione antiquaria dell'antico ad un più moderno approccio archeologico. Questa parte sarà affrontata nel **primo capitolo 'Superfici dipinte a Pompei. Tecniche applicate al restauro dal 1739 al 1799'** della tesi, andando ad esplicitare anche il clima culturale che si respirava in questi anni di fervore culturale. Gli scavi suscitavano, infatti, grande interesse ed entusiasmo ed il Re si rese presto conto dell'importanza della scoperta e del valore delle opere rinvenute. L'opera di disseppellimento degli antichi tesori procedeva lungo le gallerie sotterranee (G. Alcubierre, ingegnere minerario), dove si estraevano i reperti per le collezioni reali, ma l'assenza di luce, pregiudicava la percezione dell'appartenenza dei dipinti ad un contesto decorativo più ampio. I frammenti rinvenuti erano considerati, infatti, come singoli quadri da cavalletto da destinare all'arricchimento delle collezioni reali e depositati in un apposito museo presso la villa di Portici. Le opere di disseppellimento furono così intense che Carlo ne fece vanto per il proprio prestigio, ordinando massima riservatezza e provvedendo a far presidiare militarmente i pozzi dove si calavano i cavamonti. La segretezza degli scavi alimentava il fascino mitologico della città sotterranea, mentre il mondo degli antiquari aspirava ad avere maggiori notizie della città celata. Carlo, con la collaborazione dei vari illuminati che lo esortavano alla creazione di una nuova istituzione votata allo studio delle antiche città disseppellite, fondò La Reale Accademia Ercolanese, commissionando la pubblicazione di una monumentale opera che portava l'incisione '*Le Antichità di Ercolano Esposte*', costituita da otto tomi pubblicati tra il 1757 e il 1792 che documentavano gli esiti degli scavi, proponendo la realizzazione di incisioni che dovevano raffigurare gli oggetti ritrovati. Le immagini che arricchivano l'apparato descrittivo, costituivano un importante documento contribuendo alla diffusione della conoscenza dell'antiquariato anche in ambito europeo.

Ercolano, giacimento inesauribile di frammenti di antichità, iniziava ad essere fortemente compromessa dalla politica collezionista e autorappresentativa dei Borboni. La tecnica cunicolare, che prevedeva la delocalizzazione degli elementi dal contesto di origine, porta alla negazione della sua appartenenza all'architettura per diventare oggetto di collezione, infatti, come si legge negli scritti dell'epoca *si taglieranno e se ne farà tanti bei quadri per la Galleria del Re*³. In questa fase di tesaurizzazione dei beni, si procedeva con l'asportazione delle pitture murali, una pratica inevitabile per ridurle a quadri da esposizione.

³Lettera dell'abate Ridolfino Venuti, che informato dal fratello Venuti aveva scritto allo stesso autore, anticipando il destino delle pitture ercolanesi *Si è data sopra le pitture una vernice, che la conserverà, e che ha fatto lor metter*

Il collezionismo dettava tutte le operazioni di carattere conservativo, privilegiando il valore estetico su quello storico, comportando, quindi, la perdita delle opere che erano reputate minori. Le pitture, invece, non erano inserite nel programma restaurativo conservativo, in quanto non venivano sottoposte ad interventi integrativi, bensì solamente a trattamenti per *ridarle alla miglior veduta*⁴ attraverso l'utilizzo di vernici per renderle lucide.

La scelta di ricorrere all'uso delle vernici deriva dalla constatazione della rapidità con cui gli intonaci si deterioravano. Inoltre, nel momento in cui si procedeva con l'estrazione, i colori delle superfici a contatto con l'aria iniziavano a perdere di vividezza e a diventare opache.

Si procede con la descrizione delle tecniche adottate che, in assenza di adeguate conoscenze chimico-fisiche, si fondavano sull'intuizione e sull'esperienza.

Contestualmente alle operazioni di scavo si sentiva l'esigenza di divulgare quanto veniva scoperto, un aspetto che interessava soprattutto gli studiosi stranieri che chiedevano di far *visita dei luoghi*, dando inizio alla fase pionieristica dei vari illuminati contribuendo alla conoscenza dei reperti, affreschi, statue e mosaici che si stavano disseppellendo, entrando in contatto diretto e subendo il fascino di questa esperienza filologica unica. È in questi anni che ha origine il fenomeno del *Grand Tour*, che ebbe come esito una reinterpretazione e trasferimento dei temi iconografici del passato nel presente.

Il secondo Capitolo, 'La conservazione in situ e le nuove sperimentazioni dal 1799 al 1815' è incentrato sulla scoperta del 'Tempio d'Iside', oggetto di particolari attenzioni, in quanto costituisce la prima testimonianza materiale, ben conservata, dell'affascinante storia dell'Egitto, offrendo l'occasione per poter intervenire con un'azione conservativa integrale *in situ* (B. Tanucci), che, però, ebbe esito fallimentare a causa dello scetticismo del Re nei confronti di una salvaguardia delle pitture *in loco*.

A partire dal 1763, si afferma, tra i vari responsabili degli scavi, ormai senza ostacoli o contrasti, una nuova metodologia di scavo, non più per cunicoli sotterranei ma in *apricum*, ovvero a cielo aperto. Si trattava di una pratica rivoluzionaria per quei tempi che, però, presentava dei rischi negli interventi che interessavano la conservazione delle pitture murali. Le migliori condizioni di disseppellimento che si avevano a Pompei rispetto ad Ercolano, favorivano una migliore percezione dell'appartenenza delle pitture ad un contesto più vasto, inducendo i restauratori ad un'estrazione di porzioni più ampie includendo, così, anche i partiti figurativi esterni ai soli quadri figurati.

fuori il colore, e di taglieranno, e se ne farà tanti bei Quadri per la Galleria del Re, edita in A. F. Gori, *Notizie del memorabile scoprimento dell'antica città Ercolano*, Notizia V, Roma 8 Agosto 1739, Ed. Nella Stamperia Imperiale, Firenze 1748, p. 9.

⁴Ruggiero 1885, p. 479

L'esplorazione di una 'citta-miniera'⁵ come Ercolano si trasforma a Pompei, grazie alla facilità di esecuzione degli scavi, in una esperienza culturale che sottolinea la differenza tra la visita di una collezione privata all'interno di un Museo e l'idea di una passeggiata tra le rovine antiche della città. In questo caso, però, non si può ignorare il tema della deperibilità dell'opera.

Si passa dal concetto di un'immagine finalizzata alla documentazione intesa come traccia della memoria, ad un'immagine concepita come supporto indispensabile alla conservazione degli oggetti rinvenuti negli scavi.

Durante il decennio francese, grazie alla particolare sensibilità di Carolina Murat, veniva privilegiata la conservazione *in situ* rispetto alla scelta dello stacco; portando ad un'innovativa concezione dello scavo, che consisteva nell'occuparsi di *dissotterrare la città e non già [...] trovare oggetti antichi*⁶. Si assiste al tentativo, già anticipato da Francesco La Vega di fornire una visione urbana e completa, elaborando un progetto organico di rilevazione dell'antica cerchia muraria adottando una nuova impostazione metodologica dello scavo, passando, quindi, dall'interesse per le anticaglie a quello per il documento materiale. Il desiderio di *soddisfare i curiosi*⁷ con una visita *in situ* di un'architettura archeologica con annessi gli apparati decorativi, richiede interventi di carattere storico-conservativo portando ad intensificare la manutenzione e il consolidamento strutturale.

Sarà proprio in questi anni che il voler perseguire un ideale di conservazione integrale delle case e degli arredi, porterà alla ricerca di un protettivo risolutivo, volto alla conservazione delle pitture rimaste *in situ* (A. Celestino). In questo contesto culturale, le vicende del restauro degli antichi dipinti vesuviani, dove il restauro è inteso come snodo di una trama più ampia e fitta di interessi e predilezioni di gusto, vedevano come protagonisti principali Michele Arditi e Andrea Celestino.

Si giungeva, così, alla distinzione tra la scienza e il segreto di bottega, esplicitando la necessità di riconoscere le diverse professionalità necessarie per poter intervenire adeguatamente sia da un punto di vista metodologico che sulla scelta della tecnica esecutiva da adottare. La volontà di conservare *in situ* il patrimonio riportato alla luce, condusse ad una serie di sperimentazioni di nuove metodologie che affondavano le loro radici nello studio delle tecniche antiche.

⁵E. Sorbo, *Materia e Memoria...*, op. cit, p. LI.

⁶PAH, Addenda, cit., p.231. Rapporto scritto da M. Arditi al Ministro Capececiatti [...] *La mia principale idea è posta nel dissotterrare la città e non già trovare oggetti antichi. La città che dopo duemila anni vien fuori si deve tenere senza dubbio pel maggiore e più interessante monumento.*

⁷V. Pappaccio, *Una memoria di F. la Vega sul Restauro*, in *Cronache Ercolanesi: bollettino del Centro Internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi*, 23, 1993, pp. 157-160.

Il deperimento di pitture lasciate *in situ*, rese necessarie delle indagini più specifiche con l'individuazione del rapporto causa-effetto, passando, quindi, da trattamenti precipitosi e approssimati ad una scelta ponderata, più sistematica e scientifica, degli interventi da adottare grazie soprattutto all'apporto delle nozioni di chimica che si stavano evolvendo, eliminando, così, le misture fino a quel momento utilizzate e imponendo all'artista-restauratore di verificare il suo operato con apposite analisi in laboratorio, in particolare emergono le figure di due tecnici: un mineralogista, Nicola Covelli, e un chimico, Francesco Lancellotti.

La scienza prendeva, così, il posto degli esperimenti empiristici che avevano arrecato danni irreparabili ai ritrovamenti.

In questi anni nacque l'Accademia delle Scienze e Belle Lettere, nel quadro di allineamento con le altre capitali europee, sia per dare maggior prestigio alla corona, sia per creare un più stretto vincolo fra il gruppo dirigente e la società civile⁸. A questo tema è dedicato il terzo **capitolo** del lavoro intitolato '**La scienza e il restauro dal 1815 al 1830**'-

Una visione contemporanea del significato e del valore di queste pitture si ebbe grazie a La Vega, che nel 1771 affermava che la pittura romana è una pittura essenzialmente decorativa, una pittura parietale, e come tale non va vista a sé, ma inserita nel contesto architettonico del quale è parte integrante; di conseguenza il valore di questa va perduto se il dipinto viene smembrato e traslato dal suo contesto originario. Nasce la consapevolezza, quanto mai attuale, del legame tra ambiente e sua decorazione. A questo tema è dedicata la **penultima fase di questa ricerca: 'Rappresentazione e Restauro. Orientamenti di conservazione dei dipinti a Pompei tra Settecento e Ottocento'**, esplicitando l'attenzione che le autorità riponevano nella riproduzione grafica dei reperti che venivano estratti.

A partire dal 1765, con la scoperta del 'Tempio di Iside', si registra la volontà, virata in direzione del disegno di documentazione, di elaborare riproduzioni d'*assieme*⁹, eseguite *in situ*, delle pitture. In questo modo la realtà del contesto archeologico risulta accuratamente documentata registrandone la planimetria e le architetture presenti, con la stessa cura che era stata riservata alle decorazioni parietali e pavimentali.

Dall'inizio dello scavo, la percezione del degrado inarrestabile delle pitture unito alla mancanza di mezzi a disposizione, fa considerare le riproduzioni dei disegnatori come un sostituto accettabile e indispensabile delle pitture perse. Il disegno assume valore di

⁸Cfr. E. Chiosi, *Humanitates e scienze. La reale accademia napoletana di Ferdinando IV: storia di un progetto*, in *Studi Storici*, XXX, gennaio- febbraio (1989), p. 435.

⁹ Diari Pompei, pp. 93-94.

testimonianza e la riproduzione diventa una scelta conservativa, utilizzata per rendere meno gravosa la perdita delle pitture originali. Si ricorre ai copisti degli affreschi, che, ispirati da un classicismo fuorviante, male interpretavano la reale origine delle scene ritrovate nelle abitazioni. A questo proposito si affronta il problema dei falsi e dei falsari, del copiare le copie, a loro volta copiate. Per questo motivo le 'lacune degli affreschi'¹⁰ furono unanimemente accettate, si trattava di una scelta positiva che consentiva una visione integra degli apparati decorativi, per questo le raffigurazioni non subirono interventi integrativi o ricostruttivi al fine di preservarne la peculiarità intesa come testimonianza della pittura antica. Una scelta di modernità in assoluta controtendenza¹¹ alla moda imperante nel XVIII secolo, che integrava le mancanze con interventi *ex novo* in un'ottica ricostruttiva, della quale il maggiore esponente era Bartolomeo Cavaceppi.

Infine la tesi si conclude con l'analisi del '**caso studio**' ripercorrendo le metodologie di conservazione studiate, descrivendo le varie fasi dello scavo della **Domus Sirici**, ubicata lungo la 'Via delle Sonatrici', l'approccio che ebbero i due direttori Guglielmo Bechi e Gaetano Genovesi, che operavano in quegli anni (1852-53), il trattamento sperimentale attraverso il ricorso a nuove vernici e l'introduzione di un innovativo prodotto, 'il mastice', che consisteva in una tecnica d'incollatura, introdotta da due restauratori napoletani Sebastiano Cipolla e Pietro Paolo Trapani, attivi tra il 1850 e il 1852. Lo scavo della *Domus* si concluse sotto la direzione di Giuseppe Fiorelli nel 1861, anno in cui si affida la concessione all'imprenditore Carlo Riccio in seguito all'emergenza sorta con la necessità di localizzare fuori la città di Pompei il materiale di risulta.

Attraverso un'attenta disamina della documentazione recuperata presso l'archivio amministrativo di Pompei relativa alla stratificazione e al recupero degli apparati decorativi, si effettuerà un'analisi diagnostica delle patologie presenti nell'*Exedra* n. 10.

Verrà analizzato, a titolo comparativo, il *modus operandi* della tecnica esecutiva della pittura antica romana, al fine di individuare possibili criteri e linee guida per un adeguato intervento di restauro, tenendo conto che l'area archeologica ricade all'interno di una zona ad alto rischio sismico.

¹⁰Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra il XVIII e XIX secolo*, Ed. l'Erma di Bretschneider, Roma 2002, pp. 35-45

¹¹Cfr. L. Mellilo, *Dai cunicoli ercolanesi al Museo di Napoli. Conservazione e restauro dei 'quadri' dell'area vesuviana in Rosso Pompeiano*, catalogo della mostra tenuto a Roma 20 dicembre 2007-31 Marzo 2008, ed. Electa, Milano 2007, pp. 36-41.

La superficie dipinta viene letta come un'importante testimonianza di realtà storiche e di conoscenze di tecniche indispensabili per la sua conservazione, dove le pratiche tradizionali operano una *contaminatio* nelle moderne azioni conservative.

Quindi la storia, la memoria collettiva e la scienza diventano un *unicum* da applicare a due tipi di materiali: i documenti e i monumenti.

La necessità di operare strutturalmente comporta spesso danni alla pellicola pittorica. Il rapporto superficie-supporto è molto delicato nelle strutture antiche, in quanto il deterioramento delle funzionalità meccaniche del supporto si riversa inevitabilmente sul valore estetico delle pitture, pertanto la cura dell'apparato murario è indispensabile al fine della conservazione della figuratività delle superfici.

Risulta necessario, quindi, adottare un approccio multidisciplinare per individuare una metodologia finalizzata ad una conservazione integrata, tenendo conto delle antiche tecniche costruttive attraverso il ricorso a materiali compatibili con quelli originali. In merito alle superfici risulta necessario continuare con sperimentazioni volte alla ricerca di materiali e metodi bio-compatibili che consentano una corretta azione nel rispetto dei principi del restauro, ovvero reversibilità, minimo intervento, compatibilità e riconoscibilità.

Ringraziamenti

Sono tante le persone che mi corre l'obbligo di ringraziare per la realizzazione del presente lavoro di ricerca. I miei primi ringraziamenti vanno alla Prof.ssa Renata Picone per aver creduto fin dall'inizio in questo progetto, per i generosi apporti critico-culturali, per la paziente lettura del testo man mano che prendeva forma e per avermi trasmesso la passione per questa disciplina e la serietà intellettuale con cui affrontare gli argomenti di seguito trattati. Un particolare grazie va a tutte le persone incontrate e ai Professori che hanno indirizzato i miei studi, tra cui il Prof. Prota, la Prof.ssa P. D'Alconzo e il Prof. Aldo Aveta. La mia riconoscenza va ai Professori del collegio dei Docenti del Dottorato di Ricerca del XXX Ciclo in Storia e Restauro dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", che hanno visto nascere lo studio, dando utili suggerimenti. Mi preme ringraziare il coordinatore Prof. Michelangelo Russo per avermi guidato in questo percorso fornendomi una corretta metodologia scientifica. Desidero ringraziare il personale della Biblioteca del Museo Archeologico di Napoli senza la cui disponibilità e cortesia questa ricerca iniziata nel 2015 non avrebbe potuto costruirsi. Il mio ringraziamento alla Dott.ssa Amodeo Mariolina, vice responsabile della Biblioteca del Museo Archeologico di Napoli, che con il suo impegno e la sua generosità intellettuale mi ha concesso l'accesso ai materiali inediti consentendomi di entrare nel vivo della ricerca. Vorrei ringraziare il dott. Raffaele Visconti, responsabile della Biblioteca Ettore De Mura del Maschio Angioino per la generosità e la disponibilità intellettuale. Esprimo una particolare gratitudine a tutto il personale degli archivi consultati: Archivio Storico Mann, Biblioteca Società Napoletana di Storia Patria e infine l'Archivio Centrale di Stato di Roma che con la loro professionalità, hanno reso più fluida la consultazione dei documenti. Un ringraziamento va alla mia famiglia e alla mia amica Fatima Melis, collega del corso di dottorato, per il sostegno e la positività che mi hanno donato.

Abbreviazioni:

ACS. Archivio Centrale di Stato

ASN Archivio di Stato di Napoli

CRA Casa Reale Antica

MPI Ministero della Pubblica Istruzione

PAH *Giuseppe Fiorelli, Pompianarum Antiquitatem Historia, quam ex cod. mss. et a schedis diurnisque R. Alcubierre, C. Weber, M. Cixia, I. Corcoles, I. Perez Conde, F. et P. La Vega, R. Amicone, A. Ribau, M. Arditi, N. D'Apuzzo ceteror. Quae in publicis aut privatis bibliothecis servantur nunc primum collegit indicibusque instruxit Ios. Fiorelli ordini Academ. Herculaneis, Adlectus, I Volume, St. Poliglota, Napoli 1860, II Volume, Napoli, 1862, III Volume, Napoli, 1864.*

AS-MANN Archivio Storico del Museo Archeologico.

VENUTI 1748 Marcello Niccolò de Venuti, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano ritrovata vicino a Portici, villa della maestà del re delle Due Sicilie distesa dal cavaliere marchese don Marcello De Venuti[...]*, Stamperia del Bernabò e Lazzarini, Roma 1748.

RUGGIERO 1885 Michele Ruggiero, *Storia degli scavi di Ercolano ricomposta su documenti superstiti*, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, Napoli 1885.

EPISTOLARIO I, Bernardo Tanucci, *Epistolario*, a cura di R. P. Coppini e L. del Bianco, R. Neri, Volume I (1723-1746), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1980.

EPISTOLARIO II, Bernardo Tanucci, *Epistolario*, a cura di R. P. Coppini e R. Neri, Volume II (1746-1752), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1980.

EPISTOLARIO III Bernardo Tanucci, *Epistolario*, a cura di A. V. Migliorini, Volume III (1752-1756), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1982.

EPISTOLARIO IV, Bernardo Tanucci, *Epistolario*, a cura e con introduzione di L. Del Bianco, Volume IV (1756-1757), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1984.

EPISTOLARIO IX, Bernardo Tanucci, *Epistolario*, a cura e con introduzione di M. G. Maiorini, Volume IX (1760-1761), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1985.

EPISTOLARIO XVI, Bernardo Tanucci, *Epistolario*, a cura e con l'introduzione di M. Grazia Maiorini, Volume XVI (1765-1766), Napoli Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 2000.

DIARI POMPEI, Mario Pagano, *I Diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabia di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810): raccolta di studio di documenti inediti*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1997.

RAGGUAGLI 1826, *Ragguagli de' lavori Accademici della Società Reale Borbonica per l'anno 1826*, Stamperia Reale, Napoli 1827, in Fondo Antico Biblioteca MANN, XXVII E 32, pp. 1-64.

RAGGUAGLI 1828, *Ragguagli de' lavori Accademici della Società Reale Borbonica per l'anno 1828*, Stamperia Reale, Napoli 1829, in Fondo Antico Biblioteca MANN, XXVII E 32, pp. 1-52.

RAGGUAGLI 1829, *Ragguagli de' lavori Accademici della Società Reale Borbonica per l'anno 1829*, Stamperia Reale, Napoli 1830, in Fondo Antico Biblioteca MANN, XXVII E 32, pp. 1-62.

***Parte Prima. Superfici dipinte a Pompei.
Tecniche applicate al restauro dal 1739 al 1799.***

1. La scoperta delle città vesuviane, i primi trattamenti sulle superfici dipinte dall'estrazione per cunicoli alla loro conservazione e il restauro (1739—1799)

La prima città vesuviana a venire alla luce fu Ercolano, che venne scoperta nel 1709 in maniera del tutto fortuita dal principe d'Elboeuf, durante il breve Viceregno Austriaco che sostituì quello spagnolo. Nel corso della costruzione di una villa a Portici, furono ritrovati dei frammenti di marmo, nel pozzo di Enzechetta, e l'architetto napoletano Giuseppe Stendardo, venne incaricato di fare un'ispezione¹² Le notizie raccolte sono pervenute grazie alle testimonianze dei contemporanei, tra i quali Francesco La Vega, architetto e direttore degli scavi a partire dal 1764, e l'architetto napoletano, Giuseppe Stendardo, che prese parte alle scoperte, e pubblicò un articolo in merito sul tomo V del *Giornale de letterati* stampato a Venezia nel 1711¹³.

Le scoperte del Principe non passarono inosservate, infatti, le statue da lui dissepelinite furono collocate nelle collezioni di Vienna del principe Eugenio di Sassonia, per poi essere acquisite dall'elettore di Sassonia, Federico Augusto II, padre della futura regina, sposa di Carlo III, Re di Napoli¹⁴.

Dopo i ritrovamenti del d'Elbouv, nel 1738 iniziarono le prime esplorazioni per ordine di Carlo di Borbone (Tav.1), con il suo arrivo a Napoli¹⁵ provvide al trasferimento della collezione Farnese, trasportata alla fine del secolo XVIII, dalle sedi di Roma e di Parma per dare lustro alla città, esibendo lo straordinario patrimonio artistico farnesiano, non immaginando che altri tesori avrebbero fatto accrescere la sua fama tanto da essere definito il monarca 'archeologo'¹⁶. Promotore degli scavi delle antiche città vesuviane, oltre che per i numerosi progetti contemporaneamente avviati, simboli di prestigio e di propaganda del regno, si distinse anche con il programma di abbellimento della Capitale, grazie alle nuove costruzioni civili e militari; le varie Regge, e le opere così dette 'sociali', come l'Albergo dei Poveri¹⁷, il cimitero delle 366 fosse e i granili affidati all'arch. Ferdinando Fuga e ancora le nuove strade

¹²Cfr. E. Sorbo, *Tra materia e memoria Ercolano (1711-1961)*, Ed. Maggioli, Milano Febbraio 2014, pp. 3.

¹³Cfr. M. Pagano, *La Scoperta di Ercolano*, in *Vesuvio e le città vesuviane 1730-1860 in ricordo di Georges Vallet*, Atti del convegno, Napoli 28-30 Marzo 1996, a cura di F. Galasso, Ed. Cuen, Napoli 1998, pp. 47-71.

¹⁴Cfr. A. Schnapp, *La cultura antiquaria nella Napoli del Settecento*, in *Bollettino d'arte*, volume speciale 2003, pp. 1-3.

¹⁵Cfr. A. De Simone, *Il progetto di scavo di Ercolano e la Villa dei Papiri*, in *Vesuvio e le città vesuviane 1730- 1860 in ricordo di Georges Vallet*, Atti del convegno tenuto a Napoli 28-30 Novembre 1996, Ed. Cuen, Napoli 1998, pp. 75-100.

¹⁶P.D'Alconzo, *Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche e immagine della monarchia*, in *Cerimoniale dei Borbone di Napoli (1734-1801)* a cura di A. Antonelli, ed Arte'm, Napoli 2017, p.133.

¹⁷Cfr. E. Chiosi, A. D'Iorio, *I primi scavi di Ercolano. Uomini e cose di una grande impresa*, in *Vesuvio e le città vesuviane 1730- 1860 in ricordo di Georges Vallet*. Atti del convegno tenuto a Napoli 28-30 Novembre 1996, Ed. Cuen, Napoli 1998, pp. 101-114.

la Maestà del Re delle due Sicilie nella Villa di Portici, circa quattro miglia distante da Napoli, furono ritrovati nel pozzo sopra mentovato alcuni frammenti di marmo. Ordinò pertanto il re che seguitassero ad osservare nel fondo del medesimo pozzo: onde entrati i scavatori nella grotta, ove il mentovato principe d'Elboeuf nel 1711, aveva cavato le Statue di sopra descritte, e, rivoltandosi dall'altra parte colle zappe, si incontrarono in due frammenti di Statue Equestri di bronzo più grande del naturale, e ciò poco sopra il livello dell'acqua di quel pozzo il quale è circa 86 palmi profondo del presente abitato terreno [...] ¹⁹ e ancora Quel pozzo venne scavato vicino al giardino degli Agostiniani Scalzi, in mezzo alla lava. Si continuo il lavoro, finche non si giunse alla terra dura, la quale è la cenere del Vesuvio ed ivi si trovarono tre statue femminili vestite, il possesso delle quali fu reclamato dal Viceré austriaco d'allora. Questi li fece trasportare a Roma ove furono restaurate il quale le collocò nel suo giardino di Vienna ²⁰.

Con il ritorno a Vienna del Principe, il sito rimase inesplorato per circa trent'anni, fino a quando il Re non scelse Portici come dimora estiva e diede ordine di riscavare negli stessi luoghi, con la realizzazione di gallerie sotterranee (Tav.2) che, però, danneggiava gran parte del sito nel corso delle spasmodiche ricerche di reperti da esibire nel regio museo. Il Direttore degli scavi, Marcello Venuti, adottava, invece, un atteggiamento illuminato dettato dalla volontà di prendere ²¹ le distanze dal quella pratica così ambiziosa e pericolosa di scavare per cunicoli. Si trattava di tecniche di scavo criticate da tutti i maggiori esperti, nella prima metà del Settecento, che sebbene consentisse il recupero di opere ritenute di gran pregio, comportava la disattenzione nei confronti dei reperti ritenuti non degni di figurare nella collezione reale.

La tecnica dei primi scavatori consisteva nell'effettuare strette e buie gallerie sotterranee aperte attraverso il ricorso alle mine, alla stessa stregua di un lavoro in miniera che mirava ad estrarre dal sottosuolo i preziosi tesori, si legge, infatti, che [...] *seguitando poi a lateralmente cercare, cavando alcune vie ad uso di mine vennero fuori due Statue di marmo togate, più grandi anch'esse del naturale, una delle quali aveva la faccia simile al volto di Augusto; indi si scoprirono di tanto in tanto alcuni pilastri di mattoni molto ben informati, ed intonacati, e dipinti di varj colori [...] ²².*

¹⁹M. Venuti, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano*, Venezia 1748, Capo II, pp. 54-55.

²⁰AA. VV., *Ercolano e Pompei, Piccola antologia Winckelmanniana*, a cura del Comune di Napoli nel III congresso archeologico internazionale 1912, a cura del Comune di Napoli, Tipografia Giannini, Napoli, Ottobre 1912, p.11.

²¹Cfr. F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano*, in AA. VV., *La Civiltà del 700 a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra tenuta a Napoli Dicembre 1979–Ottobre 1980, volume 2, Ed. Centro Di, Firenze 1980, pp. 58-68.

²²M. Venuti, *Relazione della scoperta dell'Antico Teatro di Ercolano*, Capo II, 1748, p. 55.



Tav.2 Acquerello, rappresentante le gallerie sotterranee di Pompei tratto da *Ercolano e Pompei. Piccola antologia Winckelmanniana* a cura del Comune di Napoli III Congresso Archeologico Internazionale, Ottobre MCMXII.

Il sistema di conduzione degli scavi era trattato ancora da Marcello Venuti,²³ che ne ebbe la direzione dal gennaio 1738 al giugno 1740. Nella sua *Descrizione* sottolinea come il metodo, fosse stato reso necessario da condizionamenti esterni che ne avevano imposto l'adozione. Sia Venuti, che successivamente Rocco Gioacchino Alcubierre, militare di fanteria inviato a Portici per rilevare il sito dove sarà costruita la Reggia, vennero a conoscenza grazie ad alcuni contadini della scoperta di alcuni frammenti di marmo e statue nel fondo dei pozzi, e decisero di effettuare delle ispezioni.

²³Cfr. F. Strazzullo, *Marcello Venuti scopritore di Ercolano*, estr. da *dell'Accademia Pontaniana nuova serie*, volume 40, Ed. Giannini, Napoli 1997, pp. 170-206.

Protagonisti di questa prima fase, furono entrambi favorevoli a procedere con uno scavo totale all'aria aperta, ma motivi di ordine economico fecero abbandonare l'impresa, obbligando a ritornare ancora al sistema di scavo dei cunicoli²⁴. In una lettera a Francesco Gori dell'aprile del 1748 Venuti afferma che avrebbe *desiderato che quel bellissimo teatro si fosse tutto scoperto in Apricum; avrebbe anche bramato che si principiasse a scavare da parte della marina ma non aveva tanta autorità da travagliare a suo modo*²⁵. Queste parole sottolineano la mancanza di una diretta e ufficiale responsabilità nella conduzione degli scavi e di un programma di ricerca che andasse al di là del proposito di estrarre dalle viscere della terra i tesori d'arte per le gallerie di Palazzo Reale, unita all'assenza di una visione, se non storica, almeno antiquaria²⁶. E, ancora si legge, in uno scritto di Venuti ad Antonio Francesco Gori, in occasione del ritrovamento di Teseo Liberatore, *abbiamo scoperto la cosa più bella del mondo: un muro dipinto con figure in grandezza naturale, meravigliose e di un verismo stupefacente molto più belle delle opere di Raffaello*²⁷.

Il letterato Gori, etruscologo, fondatore nel 1735 dell'Accademia Colombaria di Firenze, pubblica una raccolta di lettere su Ercolano, dal titolo *Notizie del memorabile scoprimento dell'antica Città di Ercolano*, ricevute dal fratello di Venuti, Ridolfino, che vennero lette dal Gori all'Accademia. Egli dichiara di non essersi mai recato agli scavi e quindi la pubblicazione della raccolta era volta a testimoniare il dibattito sulla città e per contestare alcune false credenze. Le notizie di Ercolano furono pubblicate anche nel suo libro, *Symbolae litterariae*²⁸.

Charles de Brosses, presidente del Parlamento di Dijon, viaggia in Italia dal 30 maggio del 1739 al 15 aprile 1750 e vede Ercolano nel novembre del 1739, guidato da Marcello Venuti. De Brosses scrive alcune lettere su Ercolano, pubblicate in una raccolta del 1798-99. Nella lettera al signor De Neuilly, scritta a Napoli e datata 14 novembre 1739, egli non nasconde il suo disappunto sulle tecniche di scavo che si stavano adottando, si legge, infatti [...] *se si potesse decidere di asportare il terreno quanto occorre, sono sicuro che la spesa sarebbe ben ripagata. Ho intenzione, del resto, di scrivere più a lungo su questo argomento al presidente Bouhier, ma per oggi non mi dilungherò*²⁹. Le lettere a carattere documentario archeologico, nate dal desiderio di far partecipare gli amici lontani ai piaceri e alle scoperte del suo viaggio,

²⁴Cfr. F. Strazzullo, *Documenti del Ing. Rocco Alcubierre scopritore di Ercolano*, estr. da *Atti dell'Accademia Pontaniana, Nuova Serie*, volume 29, Ed. Giannini, Napoli 1980, pp. 263-290.

²⁵F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano...*, op. cit., p. 60, Lettera a Gori dell'aprile 1748, Venuti De Dominicis 1889:35.

²⁶Cfr. F. Zevi, *La scoperta di Ercolano*, in AA. VV., *Storia e Civiltà della Campania. Il Settecento*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Ed. Electa, Napoli 1994, p. 479.

²⁷V. Sampaolo, *L'avvio delle ricerche nei siti vesuviani. Una panoramica.*, in *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*, Napoli Museo Archeologico Nazionale, Madrid Real Academia de Bellas artes de San Fernando Ciudad de Mexico, Facultad de Artes y Diseno(UNAM), 14 Dicembre 2016–16 Marzo 2017, Ed. Electa, Milano 2016, p. 31.

²⁸Cfr. E. Sorbo, *Tra Materia e Memoria. Ecolano 1711-1961*, Ed. Maggiore, Milano 2014, pp. 80-81.

²⁹C. De Brosses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, Ed. Laterza, Bari 1973, p. 245.

quando era ancora un trentenne, furono pubblicate ventidue anni dopo la sua morte, nel 1799. Grazie alle sue lettere dall'Italia, divenne uno degli scrittori più ammirati del Settecento francese, per l'acutezza dei giudizi e la varietà degli interessi che l'autore esponeva nel suo resoconto di viaggio³⁰. Si legge che de Brosses mostra il suo disaccordo affermando che *indubbiamente si troveranno via via un gran numero di cose curiose soprattutto se le ricerche saranno condotte in avvenire meglio che per il passato. Sistemando in buon ordine tutto quanto si estrarrà dalla terra, si formerà la più singolare raccolta di antichità che sia possibile mettere insieme*³¹. Le sue parole sembrano condannare con forza il collezionismo reale, preferendo il disseppellimento della città rispetto al barbaro sistema dei cunicoli. Lo afferma con fermezza al Presidente Bouhier in una lettera in cui si legge che *Non si farà mai niente di veramente utile se si continua a lavorare in questo modo e se si prende la decisione di asportare la terra per un'estensione considerevole dal livello attuale del suolo fino al pianterreno della città; dopo avere esaminato ed estratto quanto si troverà di interessante si potrebbe mettere allo scoperto la zona adiacente, rovesciandone la terra sulla precedente e così via. Sarebbe un lavoro ingente ma ci si troverebbe ripagati da un gran numero di rarità soprattutto in scultura e pittura. Quanto vi hanno scoperto frugando alla cieca può permettere di giudicare ciò che renderebbe una ricerca metodica*³², esplicitando di essere a favore di uno scavo scientifico a cielo aperto³³. Le scarse direttive scientifiche e organizzative unite all'assenza di una mappa delle aree già scavate, faceva sì che spesso si ritornasse a scavare nei luoghi già sondati, dove quell'investigare alla cieca comprometteva gli edifici già pericolanti³⁴. Fondamentale fu la presenza di un antiquario che affiancava il Re già nelle primissime indagini. L'arrivo del sovrano a Napoli coincise con l'inizio degli scavi, durante una delle escursioni con il Re, Marcello Venuti ebbe l'intuizione di identificare quei ruderi con le costruzioni della città distrutta dall'eruzione del Vesuvio³⁵. Venuti esaminando i frammenti di un'iscrizione e calandosi nel fondo di un pozzo ivi ubicato, fu il primo a riconoscere come *theatrum*, le gradinate e la curva dell'emiciclo, affermando che l'edificio rinvenuto non era un tempio di ma proprio un teatro, episodio confermato, in seguito, anche da ulteriori

³⁰Cfr. G. Rosi, *Un anonimo precursore del trasporto dei dipinti*, in *Bollettino d'Arte*, serie 5, Anno LVII, IV, Ed. Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1973, pp. 222-224.

³¹F. Strazzullo, *Alcubierre-Weber-Paderni: un difficile tandem nello scavo di Ercolano-Pompei-Stabia*, in *Accademia di Archeologia lettere e belle arti*, Napoli 1999, p. 6.

³²Lettera spedita da Roma il 28 Novembre 1739 a Jean Bouhier (1763-1746), presidente del Parlamento di Borgognona, in C. De Brosses, *Viaggio in Italia, lettere familiari*, Editore Laterza, Roma-Bari 1973, trad. a cura di Bruno Schacherl, pp. 276-284.

³³Cfr. F. Strazzullo, *Descrizione delle prime scoperte di Ercolano*, con saggio introduttivo a Venuti 1749, *op. cit.*, stampa anastatica, p. XX.

³⁴Cfr. F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano...*, *op. cit.*, p. 61.

³⁵Cfr. F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano*, in *La Civiltà...*, *op. cit.*, pp. 57-68.

testimonianze epigrafiche. A. F. Gori lo definisce *primo investigatore e ritrovatore con tanto bemerito di queste antichità di Ercolano*³⁶. Il metodo dell'antiquario, infatti, risultava molto efficace in quanto a partire dall'esegesi di un documento, avanzava delle ipotesi che trovavano poi riscontro e verifica nei dati monumentali.

I primi saggi, risalenti al 1748, ebbero carattere episodico e disordinato³⁷, così come accadde nel 1738. Non si aveva nessun esempio di scavi sistematici volti alla scoperta di un nucleo cittadino a cui ispirarsi, gli operatori, infatti, dovevano adoperarsi nell'individuare un approccio metodologico che non poteva rispettare uno specifico criterio, ma doveva essere dettato dalle particolari circostanze. Questo modo di procedere condusse a consolidare la pratica di un modo abituale di operare che finì per mantenersi inalterata nel tempo, in quanto si lavorava costantemente sotto la pressione di uno stato d'emergenza, spesso anche oggetto di contestazioni varie degli stessi operatori che non permettevano di promuovere interventi metodologicamente più motivati e unanimemente condivisi.

La peculiarità dello scavo a cui i Re di Napoli diede avvio con brevi intervalli di tempo nelle città vesuviane (Ercolano Pompei e Stabia) non aveva precedenti. Horace Walpole, acuto visitatore, figlio del primo ministro britannico in visita ad Ercolano nel 1740, pur criticando un metodo di lavoro che mirava più all'oggetto singolo che all'evidenza documentaria, riconosceva appieno l'originalità e la novità dell'iniziativa. Lo scavo fu affidato inizialmente ad un antiquario di vaglia come Marcello Venuti, che, essendo contrario alla pratica dei cunicoli, si adoperò con proposte metodologiche alternative che però non furono accolte perseverando nella tecnica cunicolare, lo scavo. L'incarico fu poi commissionato a ingegneri militari spesso di scarsa cultura e poco rispettosi per l'antico, inoltre privative, accademie e gelosie di mestiere impedivano la libera circolazione dei testi e dei documenti³⁸. La direzione dei lavori rimase di competenza dei tecnici e degli ingegneri militari, con una totale assenza di archeologi, non vi era, inoltre, alcun programma di ricerca che andasse oltre l'unico obiettivo di disseppellire i reperti ritenuti di pregio artistico da destinare alla Galleria Reale.

C'è da dire che gli interessi archeologici della corte di Napoli erano unicamente focalizzati sul collezionismo. Lo scavo, infatti, aveva come fine l'acquisizione degli oggetti dipinti, arredi, suppellettili, marmi, e mosaici, spogliando così i monumenti dei quali restava *in loco* solo lo scheletro, ormai devastato dai danni provocati dal prelievo e dalla delocalizzazione di quanto

³⁶A. F. Gori, *Symbolae litterariae, Opuscula varia philologica scientifica, antiquari. Signa lapides, numismata gemmas et monumenta Medij Aevi nuc prima edita complectentes, Decadi I*, volume II, Romae 1751-1754, Ex Typ. Palladis p. XIV.

³⁷Cfr. A. F. Gori, *Symbolae litterariae, op. cit.*, volume II, p. XVI.

³⁸Cfr. F. Zevi, *La storia degli scavi e della documentazione, Pompei 79: raccolta di studi per il decimo nono centenario dell'erudizione vesuviana*, introduzione, Ed. G. Macchiaroli, Napoli 1979, pp. 5-10.

veniva rinvenuto. L'assenza di sensibilità nei confronti del patrimonio che stava tornando alla luce da parte di Carlo di Borbone e dei suoi ministri determinò la necessità di convocare degli esponenti delle principali cariche pubbliche ad assolvere incarichi 'archeologici'.

I primi ad essere individuati avevano estrazioni diverse, nessuno di loro era napoletano, e spesso erano oberati da altri compiti, ben lontani dall'ambito archeologico; tra questi, determinanti per i futuri esiti degli scavi, emergono le figure di Rocco Gioacchino Alcubierre, Marcello Venuti, Camillo Paderni e Joseph Canart. Una variegata presenza da ascrivere a una volontà confusa di rispondere a tutti i problemi che un'impresa di tale portata presentava, cercando di abbracciare competenze diverse che avrebbero dovuto concorrere alla buona riuscita del lavoro.

Rocco Gioacchino Alcubierre³⁹, ingegnere minerario spagnolo, partecipò agli scavi fin dal 1738 e li diresse dal 1740 fino al 1780, ad eccezione di alcuni anni quando, per motivi di salute, fu sostituito prima da Francesco Rorro, che lavorò al sito dal 1 giugno al 23 luglio del 1741, e poi da Pierre Bardet de Villeneuve, dal 23 luglio 1741 al 20 agosto 1745. Dal 1750 gli fu affiancato come assistente Karl Weber e poi successivamente Francesco La Vega. Alcubierre fu impegnato anche nella costruzione del nuovo Palazzo Reale a Portici, dove decise di effettuare un'ispezione essendo venuto a conoscenza di ulteriori ritrovamenti.

Marcello Venuti, al quale il Re affidò la cura della Collezione Farnese trasferita da Parma ed esposta presso il Palazzo Reale di Napoli, fu chiamato nel 1738 con l'incarico di costituire la Regia Biblioteca e il Museo Farnesiano. Lo scavo di Ercolano avviene in concomitanza con la costruzione della Reggia di Portici, poiché lo scopo di Carlo III era quello di dare alla città e ai suoi dintorni l'aspetto di una capitale che fosse allo stesso livello delle grandi città europee. Venuti fu il primo a comprendere, esaminando i frammenti scoperti, che l'edificio rinvenuto era il teatro di Ercolano e non il Tempio di Ercole. Sempre a lui si deve l'utilizzo della vernice di Moriconi sulle pitture antiche staccate per preservarne il colore, inoltre il Re gli ordinò una breve dissertazione sulle prime scoperte che fu, poi, inviata in Spagna e pubblicata nel 1748 nelle *Descrizioni delle Prime Scoperte di Ercolano*⁴⁰.

³⁹Cfr. F. Murga Fernandez, *B. Tanucci, Alcubierre e gli scavi dell'Antichità*, in R. Ajello, M. D'Addio (a cura di), *Bernardo Tanucci, statista, letterato, giurista*, Atti del convegno di Studi per il secondo centenario 1783-1983, volume 2, Napoli 1986, pp. 479-491.

⁴⁰Cfr. M. Venuti, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città dell'antica Ercolano ritrovata vicino a Portici*, Stamperia del Bernabo e Lazzarini, Roma 1748.

Camillo Paderni,⁴¹ disegnatore di antichità, giunto a Napoli per realizzare delle riproduzioni raffiguranti i reperti che si stavano estraendo, riuscì a guadagnarsi la fiducia del Re tanto che nel 1762 ebbe l'incarico di Custode del Museo di Portici, ovvero direttore del Museo Ercolanese con il controllo decisionale sulle operazioni di scavo e di restauro. La sua presenza creò non pochi contrasti con Alcubierre, che mal sopportava l'autorità del Custode che gli imponeva la distruzione degli affreschi scoperti che, a suo parere, non erano considerati degni di essere staccati e conservati.

Joseph Canart, fiammingo di origine, residente a Roma nella seconda metà degli anni trenta del Settecento, risulta attivo come copista e restauratore, queste competenze gli valsero la richiesta dalla corte borbonica di trasferirsi a Napoli per occuparsi del restauro delle sculture che venivano estratte dagli scavi di Ercolano. Da quel momento in poi svolse numerose mansioni, infatti a lui si deve la rimozione delle pitture parietali per trasformarle in veri e propri quadri per la galleria del Re e il coordinamento delle operazioni di stacco. Fin dall'inizio gli furono affidate non solo le sculture in marmo ma anche quelle in bronzo, anche se gli interventi su queste ultime furono duramente criticati e per questo motivo fu rimosso dall'incarico, che fu conferito, poi, nel 1760 a Paderni⁴².

Il primo periodo di scavo borbonico, che va dal 1738 al 1765⁴³, fu caratterizzato dalla tecnica per cunicoli sotterranei praticati dai cavamonti, a capo dell'impresa c'era Alcubierre assistito dall'ingegnere Karl Weber e successivamente da Francesco La Vega. È grazie al suo primo collaboratore se di questa fase ci è pervenuta una ricca documentazione nonostante le difficoltà di scavo, si legge, infatti, che [...] *il primo di questi ordinamenti fu quello di levare una pianta delle gallerie sotterranee e delle fabbriche scoperte in tutte le specie delle misure. Egli rendette chiara e intellegibile questa pianta col mezzo di altri disegni che dimostrano l'alzato di tutte le fabbriche che si vede immaginarsi di vedere se tutta la terra che le copre venisse tolta e fanno vedere dall'alto, e scoperto l'intero delle fabbriche, le loro stanze, ed i loro giardini, al luogo preciso in cui ognuna di queste cose si è ritrovata*⁴⁴. Le difficoltà furono affrontate con l'ausilio di tecnologie specifiche perfezionate in campo militare il cui vantaggio consisteva principalmente nella possibilità di rilevare tempestivamente le diverse criticità, ma

⁴¹Cfr. M. De Vos, *Camillo Paderni e la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi*, in L. Franchi dell'Orto (a cura di), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, Atti del convegno internazionale Ravello-Ercolano-Pompei, 30 Ottobre-5 Novembre 1998, L'Erma di Bretschneider, Roma 1993, pp. 92-132.

⁴²Cfr. P. D'Alconzo, *Giuseppe Canart*, in *L'incanto dell'affresco Capolavori strappati da Pompei a Giotto, da Correggio a Tiepolo*, Catalogo della mostra a Ravenna, a cura di L. Ciancabilla e C. Spadoni, Cinisello Balsamo 2014, Sezione Apparati (Biografie), volume II, Ed. Silvana, Milano 2014, pp. 179-180.

⁴³Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi tra XVIII e XIX secolo*, Ed. L'Erma di Bretschneider, Roma 2002, pp. 15-47.

⁴⁴AA. VV., *Ercolano e Pompei, Piccola antologia winckelmanniana*, a cura del Comune di Napoli nel III congresso archeologico internazionale 1912, a cura del Comune di Napoli, Tipografia Giannini, Napoli 1912, p. 13.

nonostante le precauzioni adottate, non si riuscivano ad evitare crolli e lesioni, che comportavano un elevato grado di pericolosità sia per le abitazioni che soprastavano le aree di scavo che per gli stessi operai. Ciò costituiva un aggravio di spese che si traducevano in indennizzi da versare ai proprietari degli edifici⁴⁵. La tecnica cunicolare presentava troppe difficoltà nelle operazioni di scavo, nella perizia tecnica e manuale dei cavamonti e nelle decisioni che dovevano prendere gli ingegneri militari incaricati di dirigere i lavori, sollevando seri problemi di diversa natura, come la necessità di garantire la corretta ventilazione nei cunicoli, la stabilità delle grotte e il trasporto del materiale di scavo⁴⁶ non utilizzato per riempire i cunicoli già sterrati. Le critiche condizioni di lavoro e l'insalubrità degli scavi settecenteschi condizionavano negativamente lo stato di salute fisica e psicologica degli addetti ai lavori, come la lunga malattia di R. G. Alcubierre, il disprezzo di F. Rorro, l'insofferenza di B. di Villeneuve la morte prematura di K. Weber.⁴⁷ Due episodi raccontati dal Bardet⁴⁸ esemplificano tali difficoltà:

9 Ottobre 1741: *Oggi non si è trovato nulla nelle grotte, ma vi sono state tre persone seppelite in parte, ed io sono stato nel numero di quelle; una è stata seppellita interamente per di più di quarto d'ora, il tempo necessaria per liberarla, essendogli caduta addosso dall'alto della grotta tutta la terra dall'altezza di circa 9 o 10 palmi, perché era un terreno di lava di pozzolana mescolato a sabbia, nel quale tuttavia non si era ancora per nulla scavato.*

29 Ottobre 1744: *avendo pensato di essere seppellito vivo... per la caduta della terra che riempiva un pozzo che aveva praticato gli antichi, e sotto il quale aveva fatto scavare senza saperlo una grotta; se questa terra fosse caduta un momento più tardi, il vostro ingegnere costituirebbe un'antichità insieme con due altre persone.*

E ancora l'Acubierre, in una relazione del 22 Settembre 1745, riferisce ⁴⁹: *Essendo sopravvenuta una grande e improvvisa pioggia...non si poté evitare che una gran quantità di acqua entrasse nelle grotte, rendendo impossibile di poter risalire per la porta dove si entra; però, avendo precedentemente previsto, che potesse verificarsi un simile inconveniente, e avendo mantenuto sempre percorribili le comunicazioni che vanno al teatro, la cui entrata è ad una quota superiore, immediatamente si ritirarono le persone da quel lato, senza danno per nessuno,*

⁴⁵Cfr. E. Chiosi, A. D'Iorio, *I Primi scavi di Ercolano...*, op. cit., pp. 101-114.

⁴⁶Cfr. A. De Simone, *il Progetto di scavo di Ercolano e della villa dei Papiri*, in *Il Vesuvio e le città vesuviane 1730-1860. In memoria di Georges Vallet*, Atti del Convegno Napoli 28-30 Marzo 1996, Napoli 1998, pp. 75-84.

⁴⁷Cfr. M. Pagano, *La scoperta di Ercolano*, in "Rivista di Studi Pompeiani", vol.9 (1998), p.159

⁴⁸ ANS, CRA, fs.779 e fs.791/201 edito in M. Pagano, *La scoperta di Ercolano*, in "Rivista di Studi Pompeiani", vol.9 (1998), p.155-166.

⁴⁹U.Pannuti, *Il <<giornale degli scavi>> di Ercolano(1738-1756)*, Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, SerieVIII, vol.XXVI, Fascicolo 3, Roma 1983, p.219.

sebbene con paura, a causa della grande quantità d'acqua, che entrava nelle grotte, e salirono per la rampa dello stesso teatro....

Se nella prima fase, che va dal 1738 al 1748, gli scavi di Ercolano erano esclusivamente sotterranei e unicamente mirati all'acquisizione dei reperti, in un secondo momento, negli anni che vanno dal 1748 al 1763, iniziavano ad estendersi le indagini anche a Pompei e Stabia, dove si assisteva ai primi tentativi di esplorazione completa degli edifici e di scavo a cielo aperto. Occorrerà aspettare la metà degli anni Settanta del Settecento affinché si sviluppi la pratica di lasciare a vista gli edifici e si adotti una conduzione degli scavi in modo sistematico e secondo un piano predisposto⁵⁰.

Se invece di un'azione di depauperamento del patrimonio da parte del Re, fosse stato adottato sin dall'inizio un metodo scientifico nella conduzione delle ricerche, gran parte del patrimonio non sarebbe andato perduto, sollevando numerose critiche da parte degli intellettuali dell'epoca. Un atteggiamento che ha portato a sostituire una figura come Venuti, ritiratosi a vita privata nel 1740, che si distingueva per cultura ed esperienza, con un ingegnere militare, Alcubierre, che nel corso della direzione degli scavi non ebbe cura di redigere piante e rilievi, poiché, dovendo assecondare la volontà del sovrano di trovare oggetti da trasferire al Museo, non ebbe la possibilità di organizzare una campagna di scavo ponderata.

Alcubierre condusse lo scavo in maniera frammentaria e disordinata con la tecnica propria degli ingegneri minerari, una pratica che fa emergere la mancanza di una visione integrale della città disseppellita, del monumento come fatto architettonico⁵¹. Il suo metodo consisteva nell'apertura di una galleria centrale per poi spostarsi su lati, scavando due spazi quadrati di sei palmi napoletani ciascuno. Una volta esplorata un'area, si procedeva riempiendo l'altra con la terra scavata nel precedente⁵².

Significativo è il giudizio severo di Goethe che scriveva *gran peccato che gli scavi non siano stati condotti da minatori tedeschi con un piano ordinato giacchè certamente in quel brigantesco frugacchiare alla cieca parecchie mirabili antichità sono andate disperse*⁵³.

⁵⁰Cfr. R. Fernandez, *La primeras excavaciones borbonicas en Pompeia, Herculano y Estabia (1738-1755)* in *Rivista de Archeologia*, VIII (1987), 76, pp.41-51.

⁵¹Cfr. E. Sorbo, *Tra Materia e Memoria...*, op. cit., p. 25.

⁵²La tecnica di scavo è descritta molto bene nelle lettera di Winckelmann nel 1762. Cfr. J. J. Winckelmann, *Sendschreiben von den HerKulainischen Entdeckungen, An den Hochgebohrnen Herrn Heinrich Reichsgrafen von Bruehl G. C. Walter*, Dresden 1762, in rist. a cura e nota introduttiva e appendice di F. Strazzullo, Ed. Liguori, Napoli 1981, pp 27-30.

⁵³J. W. Goethe, *Italianische Reise*, Stuttgart 1862-1863, traduzione italiana di E. Castellani, *Viaggio in Italia*, Milano 1983, p. 235. *Gran peccato che gli scavi non siano stati fatti sistematicamente da minatori tedeschi, chè, di certo, eseguiti a caso e ladronesamente, molte importanti cose saranno state sciupate!* Lettera di Goethe, Napoli 18 Marzo 1787, in J. W. Goethe, *Lettere da Napoli nella traduzione di Giustino Fortunato*, Editore Guida, Napoli 1983, p. 49.

In questi anni si diffondeva l'esperienza *Grand tour*, Napoli, Ercolano e Pompei attiravano illustri studiosi inglesi, tedeschi e francesi, che raccontavano nelle loro lettere gli scempi che si stavano consumando. Alcubierre perseverava con il solito metodo distruttivo, non si ebbe, infatti, la capacità e l'intuizione di trovarsi di fronte ad una civiltà seppellita sotto i detriti in seguito all'eruzione del 79 d.c., l'unico interesse era quello di far riemergere un popolo di statue e recuperare un apparato figurativo per far riscoprire la mitologia greco-romana.

Ad Alcubierre mancavano la competenza e l'intuito archeologico per riportare in vita oggetti e immagini di una civiltà sepolta. Essendo un ingegnere militare, si limitava a liberare i monumenti dalla coltre di fango solidificato per disseppellirli e consegnarli a Carlo di Borbone. J. J. Winckelmann non gli perdonerà mai quello scavo antiscientifico⁵⁴ criticandolo duramente nella lettera al Conte Brulh del 1762, rimproverandolo degli errori gravissimi e delle incompetenze archeologiche e filologiche, accusandolo di non aver *mai avuto da fare colle antichità più della luna coi gamberi e fu causa per la sua imperizia di molti guasti e della perdita di molte cose belle*⁵⁵. A Portici gli oggetti non emergono più da recuperi fortuiti durante lavori d'ingegneria o sotto la zappa dei contadini ma da uno sfruttamento metodico del sottosuolo. Quello che noi definiamo scavo archeologico non fu altro che un depauperamento di un giacimento a favore della corona. La metodologia adoperata da Alcubierre consentiva un'investigazione veloce e una raccolta frettolosa⁵⁶, ma denota una mancanza di percezione della città nel suo complesso, dove le architetture erano un mero contenitore da cui prelevare oggetti, un accidente da demolire o da riempire. L'assenza di informazioni sulle caratteristiche architettoniche delle fabbriche contribuisce ad alimentare una visione che non concepisce il monumento come architettura da tutelare, come accade per la città di Ercolano, che fu frantumata nei suoi oggetti e negata nel suo essere architettura per diventare collezione⁵⁷.

Lo scavo settecentesco fu disastroso ma non fu totalmente una colpa da ascrivere ad Alcubierre, che era solo un esecutore degli ordini dei suoi superiori⁵⁸, la sua figura fu ben

⁵⁴Cfr. F. Strazzullo, *I primi anni dello scavo di Ercolano nel diario dell'ingegnere militare Rocco Gioacchino Alcubierre*, Università degli studi, Napoli 1982, estr da *La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive*, Atti de Convegno internazionale 11-15 Novembre 1979, Officine grafiche napoletane Francesco Giannini & figli, Napoli 1982, p. 110.

⁵⁵J. J. Winckelmann, *Opere*, prima edizione italiana completa, Tomo VII, Ed. Per i Fratelli Giachetti, 1831, p.148.

⁵⁶Cfr. A. Schnapp, *La cultura antiquaria nella Napoli del Settecento*, in M.I. Catalano, G. Prisco (a cura di), *Storia del regno del regno dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo.*, Atti del convegno internazionale di studi, Napoli, Museo di Capodimonte, 14-16 ottobre 1999, pp. 2-3.

⁵⁷Cfr. E. Sorbo, *Tra Materia e memoria...*, op. cit., p. XLVIII.

⁵⁸Senza dubbio quello scavo fu una rovina ma sarebbe ingeneroso puntare il dito su Alcubierre: un ingegnere militare agli ordini dell'ingegnere maggiore Giovanni Medrano, del maresciallo di campo Andres de les Cobos e dell'ingegnere Domingo Arbunies. F.Strazzullo, *Alcubierre-Weber- Paderni: un difficile "Tandem" nello scavo di Ercolano- Pompei- Stabia*, in "Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti", ed. Arte Tipografica, Napoli 1999, p.12.

inquadrata da Mattia Zarrillo, socio dell'Accademia ercolanese, nominato poi da Ferdinando IV direttore del Real Museo di Capodimonte, che in un documento datato 1765 scrive che *Alcubierre non si è mai vantato di essere un dotto Antiquario*⁵⁹ ma fu scelto da sua Maestà per saper dirigere uno scavo sotterraneo senza creare pericolo agli edifici soprastanti⁶⁰. Michele Ruggiero nel 1885 esprimeva l'impossibilità di operare uno scavo allo scoperto, a seguito delle condizioni ambientali e paesaggistiche scaturite dall'eruzione del 79 d.c. che resero labile l'equilibrio statico su cui poggiava la Soprastante Resina, si legge, a tal proposito, che *non parve dapprima possibile il mettere allo scoperto nessuna parte dell'antica città per la sterminata altezza delle terre che la coprivano, e per le molte case moderne che vi erano edificate sopra, onde fu forza andar vagando alla cieca per grotte e per cunicoli, forando muri e spogliando senza misericordia gli edifizii di quanto se ne poteva levare non solo di cose di qualche valore ma fino ai materiali affatto inutili. Fu questo delle grotte un duro e disgraziato lavoro, ed a fatica s'immaginerebbe in qual modo si sia potuto disegnare, levar piante e staccare pitture, statue e mosaici e tirarli fuori per luoghi tanto intricati, tanto angusti, umidi e senza luce, oltre al pericolo per i lavoranti e per le case sotto a cui si passava: tanto più che prevalse lungamente tra quei cavatori una falsa opinione che per assicurar dalle frane i terreni superiori e le case, bastasse empir le grotte già fatte col covaticcio delle nuove, che è sempre terra sciolta, il quale errore non tardò molto a scoprirsi, quando col barcollare e spaccarsi di un gran numero di muraglie, i clamori degli abitanti ne andarono alle stelle, e bisognò spendere molti anni e molto denaro in rifordarle tutte (principalmente quelle di veicolo di mare che più delle altre erano state scalzate) con pilastri e con archi che portarono l'ultima desolazione all'antichità sottoposte*⁶¹. Nonostante le aspre critiche mosse dai viaggiatori del tempo contro la decisione di conservare il sito interrato, il limite dello scavo sotterraneo appariva giustificato in qualche modo da chi aveva un approccio più *archeologico*, come Winckelmann. L'archeologo sassone, infatti, non mostrò benevolenza nei confronti della corte napoletana e del personale responsabile degli scavi ma ebbe chiaro che le ricerche non potevano svolgersi in maniera diversa⁶². Nella stessa lettera del 1762 in cui l'archeologo condanna l'operato di Alcubierre, si trova a scrivere, alla fine, che l'ipotesi di scoprire il sito indurrebbe a portare in luce *antiche*

⁵⁹ M. Zarrillo, *Giudizio dell'opera dell'Abbate Winckelmann intorno alle scoperte di Ercolano contenuto in una lettera ad un amico*, Napoli 1765 edita in F.Strazzullo, *Documenti per l'ing. Rocco Alcubierre Scopritore di Ercolano*, in " Estratto dagli atti >> dell'Accademia Pontaniana", Nuova Serie, Volume XXIX, Ed. Giannini, Napoli 1980, p.267.

⁶⁰Cfr. *Ibidem*.

⁶¹Ruggiero 1885. p.XIII.

⁶²Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 15.

*muraglie rovinate*⁶³ dichiarando che chi avesse voluto conoscere le architetture delle *domus*, avrebbe potuto visitarle *a pompeja*⁶⁴.

Il passo tratto dalla lettera⁶⁵ testimoniava la prevalenza di un valore di tipo estetico rispetto a un'istanza storica e documentaria nelle scelte che guidavano gli scavi e la conservazione del sito. L'idea che traspare dallo scritto è un interesse ai singoli oggetti legati al concetto di bellezza in un modo collezionistico e una mancanza di conoscenza e organizzazione urbana del sito. Winckelmann descrive una Ercolano annullata dalla presenza di Pompei, dove chi voleva soddisfare la conoscenza dell'antico in termini architettonici doveva rivolgere lo sguardo alla vicina Pompei, che diventava parametro di riferimento per un approccio monumentale alle architetture, cosa che non era stata possibile applicare ad Ercolano, come l'esproprio e gli scavi all'aperto.

A Pompei, dove gli scavi erano appena all'inizio, si verificarono difficoltà diverse da quelle che si erano presentate ad Ercolano, ma ugualmente rovinose. Qui l'interesse è rivolto in particolare all'abbattimento delle pitture parietali che non si reputavano degne di essere collocate nel museo di Portici (Tav.3), fortunatamente, però, nel dicembre del 1765, un rescritto reale metterà fine a questa pratica⁶⁶. Anche a Pompei, dopo il rescritto reale, come ad Ercolano, ebbe inizio una ricerca incessante di tesori da disseppellire, scavando dove il terreno meglio permetteva la spoliatura di tutto ciò che poteva essere di interesse e risepellendo, senza annotare l'esatta ubicazione dello scavo. Secondo queste modalità furono portati avanti gli scavi del predio di *Giulia Predia Felice*, delle varie case dell'*insula occidentale* e alcune *Case nella Regione VIII*. Nel 1764 subentra a Weber, Francesco La Vega che, alla morte di Alcubierre, assumerà la direzione degli scavi. Francesco La Vega, il più illuminato tra gli scavatori di Pompei, diede vita a quella che viene definita la seconda 'generazione degli scavi'. La città seppellita dalla lava e dai lapilli, da appendice marginale dell'impresa ercolanese,

⁶³Cfr. E. Sorbo, *Tra Materia e Memoria...*, op. cit., p.30.

⁶⁴Cfr. E. Sorbo, *Tra Materia e Memoria...*, op. cit., p. 32.

⁶⁵*Riguardo però allo scoprimento della intera città, io fo riflettere a quelli che lo desiderano, che siccome le case furono sciaccate dall'enorme peso della lava, non si vedrebbe altro che muraglie. Siccome inoltre da quelle parti che erano dipinte, si tolsero le pitture per non lasciarle guastare dalle intemperie dell'aria, le case migliori non vedrebbero che smantellate, non rimarrebbero in piedi che le muraglie delle case più meschine. Ella è poi facil cosa l'immaginarsi quale immensa spesa importerebbe il rompere e portar via tutta la lava e la terra impietrita; e tutto questo con quale vantaggio? Quello di vedere antiche muraglie rovinate. E finalmente, per contentare la curiosità intempestiva di alcuni si sarebbero di alcuni si sarebbero dovuto distruggere una città ben fabbricata e grande per far vedere una città diroccata e mucchi di pietre. Ma lo scoprimento totale del Teatro non costerebbe altro che il giardino degli Agostiniani scalzi sotto al quale è situato. Quelli che vogliono vedere interamente scoperte le quattro mura di case seppellite possono andare a Pompej: ma non si vuol avere tanto incomodo: questo è riserbato agl'Inglesi.* J. J. Winckelmann, *Sendsschreiben von den Herkulnischen Entdeckungen. An den Hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichsgrafen von Bruhl*, G. C. Walther, Dresden 1762, p. 81.

⁶⁶Cfr. F. Zevi, *La storia degli scavi e la loro documentazione*, in AA. VV., *Pompei 1748-1980: i tempi della documentazione*, Catalogo della mostra Roma-Pompei 1981, a cura dell'Istituto per il Catalogo e La Documentazione, Roma 1981, pp. 11-21.



Tav. 3 Acquatinta da un acquerello di T. Rowlandson <<Don Luigi incontra donna Anna nel Museo di Portici>> da L.Engelbach, *Naples and the Campagna Felice in a series of letters addressed to a friend in England in 1802*, London 1815, Tav.XVII.

assume un ruolo prioritario dell'attività archeologica del regno borbonico. Viene incrementato il numero degli operai e prende corpo una metodologia di base per la conduzione dei lavori. Inizialmente, infatti, gli scavi si concentravano per nuclei organici da espandersi gradualmente in modo da collegare le diverse zone, e successivamente si lasciavano a vista gli edifici scavati. Così Pompei diventa una città-museo, una realtà tangibile, percorribile e visitabile, riemmersa dalle ceneri dopo millenni. Questa realtà venne affrontata con sentimenti contrastanti da letterati, antiquari, e archeologi con la coscienza di trovarsi di fronte a un documento unico. La Vega diede inizio, come si è detto, ad una nuova metodologia di scavo allontanando le terre di risulta per rendere visitabili gli edifici, intensificando le cure per sistemare le aree già scavate e presentarle nel miglior modo al pubblico. La manutenzione acquistava un ruolo preminente: si sfrattavano le rovine, si riparavano le ripe, si provvedeva allo scolo delle acque e si coprivano i pavimenti per ripararli dalle gelate. Si può dire che la Vega ebbe intuizioni pionieristiche e lungimiranti per la cura e la conservazione dei monumenti. Le affinità di pensiero con alcuni passi del ruskiano *The seven Lamps of architecture*, fondamento posteriore alla cultura storicista del restauro moderno, portò a considerarlo un anticipatore del pensiero, fornendo quei principi conservativi che caratterizzeranno la teoria del restauro.

La Vega sostituisce Camillo Paderni nell'incarico di Custode del Museo a partire dal 1781, mostrando sensibilità e perspicacia nella cura conservativa delle antichità, esprimendo criteri da seguire per la cura dei monumenti antichi, oggi confluiti e perfezionati nelle attuali 'carte del restauro'. La Vega fu un precursore del pensiero moderno sul restauro e sulla conservazione, anticipando quelli che saranno i futuri fondamenti della disciplina, come il concetto di monumento esteso all'intero corredo decorativo dei partiti architettonici, l'importanza della conservazione di tutte le testimonianze antiche, il rispetto dell'istanza storica che non deve concedere prevaricazioni in sede di ricomposizioni mancanti e stilistiche⁶⁷.

L'architetto degli scavi reali, nei primi di giugno del 1782, presentò al Cavalier Macedonio, Intendente del Real Museo di Portici, un documento sotto forma di memoria che racchiude tutte le intuizioni concettuali che riguardano la cura e la conservazione dei monumenti, mostrando una sensibilità storica e artistica per gli apparati decorativi e il loro contesto, definendoli monumenti 'stabili'. Un'affermazione rivoluzionaria per quel tempo se si considera che fino a quel momento gli intonaci dipinti venivano estratti dal loro contesto per la musealizzazione, si legge, infatti, che *per i monumenti stabili io considero non solo gli edifici in quanto alle fabbriche che li compongono ma benanche gli ornati che sono alle medesime fabbriche unite, come gli intonaci dipinti, pavimenti, iscrizioni, labi, pozzi. Per quanto agli edifici si deve procurare di conservarli per quanto sia possibile diroccati in parte come si trovano ma procurando che vadano all'intera loro distruzione più tardi possibile e però si devono rinforzare alcune delle mura più patite e quelle specialmente che sopportano l'urto di altri edifici soprapposti [...]. Come è desiderabile di conservarsi le fabbriche così ugualmente piacevole si rende ed istruttivo l'osservare queste abbellite degli intonaci dipinti, dei pavimenti e di tutt' altro che gli resta annesso, cosa benanche che accade da più anni a questa si è procurato fare in Pompei. Dico di esserci procurato di fare poiché accade più volte che se sen'abbiamo assolutamente da levare e delle pitture e dei pavimenti. Primo poiché i pezzi molto singolari meritano maggiori cautele per conservarli di quelli che si possono usare in Pompei ove sarebbe facile che mancassero o per l'ingiuria delle stagioni o per l'avidità delle persone amanti delle antichità. In secondo luogo occorre altre volte di doversi levare qualche pavimento o qualche pittura quando per sua natura non può sussistere la fabbrica sulla quale si trova adattata nell'atto che si va scoprendo poiché sarebbe cosa berbera in tal caso di perdersi il pavimento o l'intonaco in un istante senza lasciar quasi memoria. Sicché ripeto che non ostante si ammetta*

⁶⁷Cfr. V. Papaccio, *Una memoria di F. Vega sul restauro*, in *Cronache Ercolanesi: bollettino del Centro Internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi*, vol.23, Ed. G. Macchiaroli, p. 157.

conveniente di non levarsi alcun pavimento o pittura pure ci sono molti casi nei quali è assolutamente necessario di farlo [...] uno solo dei quali farebbe l'ornamento più ricercato di un gabinetto di Inghilterra e Francia⁶⁸. La Vega forniva una moderna visione della tecnica del distacco parietale, affrontata soltanto in condizioni estreme per salvaguardare l'unicità del reperto. Il principio dell'indissolubilità delle parti che compongono un monumento è una reale anticipazione della necessità di attribuire un valore all'integrità architettonica nei suoi aspetti materici, statici e figurativi, non ammettendo smembramenti.

In seguito l'attività di scavo fu considerata segreto di stato per motivi politici, Carlo di Borbone, infatti, promuove gli scavi con l'intenzione di accostare la levatura intellettuale della corte alla sua immagine politica. Il connubio tra erudizione e politica è sottolineato dalla presenza a corte di illustri intellettuali dell'epoca come B. Tanucci, primo ministro, e M. Venuti, chiamato a corte per allestire il Museo Farnesiano. La nomina di Tanucci avviene qualche anno prima della partenza di Carlo nel 1759, che, diventando re di Spagna, lascia il trono a Ferdinando IV, di appena nove anni, sotto la guida del consiglio di Reggenza⁶⁹. Tanucci provvede a ribadire la proprietà reale degli scavi, con un relativo corollario di divieti per evitare distruzioni e trafugamenti⁷⁰. La segretezza delle azioni però alimentava il sospetto che ci fossero cose da nascondere al pubblico, si parlava di gravi danni causati alle antichità, provocati dall'incapacità degli scavatori napoletani. La notizia di tali scoperte si diffuse ben presto in Italia e in Europa destando l'interesse delle corti e degli studiosi, attenzione che veniva appagata dalle dettagliate relazioni dei viaggiatori stranieri⁷¹. Per tutelarsi dalla curiosità generale che alimentava la diffidenza e la gelosia di Carlo III, fu disposta una rigida sorveglianza affinché non gli venisse tolto il primato delle notizie e delle riproduzioni⁷², si tratta di una scelta che scatenò un'insofferenza generale alimentando un vero e proprio mercato nero. Ogni visitatore troppo interessato poteva essere un pericolo per questo monopolio. Ai viaggiatori era impedito di riprodurre quanto era esposto nelle collezioni, solo ai diplomatici e ai sovrani era più facilmente concessa la visita degli scavi e della raccolta

⁶⁸*Ibidem*, p. 157, Titolo del documento: *Memoria nella quale si cerca di provare che convenga aversi ogni cura dei Monumenti che si trovano nei Reali Scavi: e specialmente di quelli di bronzo come in conseguenza convenga di ristaurarsi questi. Dalla pratica e abilità che deve aversi dagli artefici destinati al simile lavoro, quali sono quelli che vi restano destinati. E che convenga impiegarsi i medesimi che con pagarli a Giornate*. Archivio Storico Della Soprintendenza Archeologica, VII A 3 inc.

⁶⁹Cfr. E. Sorbo, *Tra Materia e Memoria*, op. cit., pp. 79-80.

⁷⁰Cfr. A. Castorina, F. Zevi, *Antiquaria napoletana e cultura toscana nel Settecento*, in *Il Vesuvio e le citte vesuviane 1730-1860. In memoria di George Vallet*, Atti del convegno, Napoli 28-30 Marzo 1996, Napoli 1998, Ed. Istituto Suor Orsola Benincasa, pp. 115-132.

⁷¹Cfr. M. P. Rossignani, *Saggio sui restauri settecenteschi ai dipinti di Ercolano e Pompei*, in *Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Contributi dell'Istituto di Archeologia*, vol.1, Serie 3, Milano 1967, pp. 7-43

⁷²Cfr. *Ibidem*.

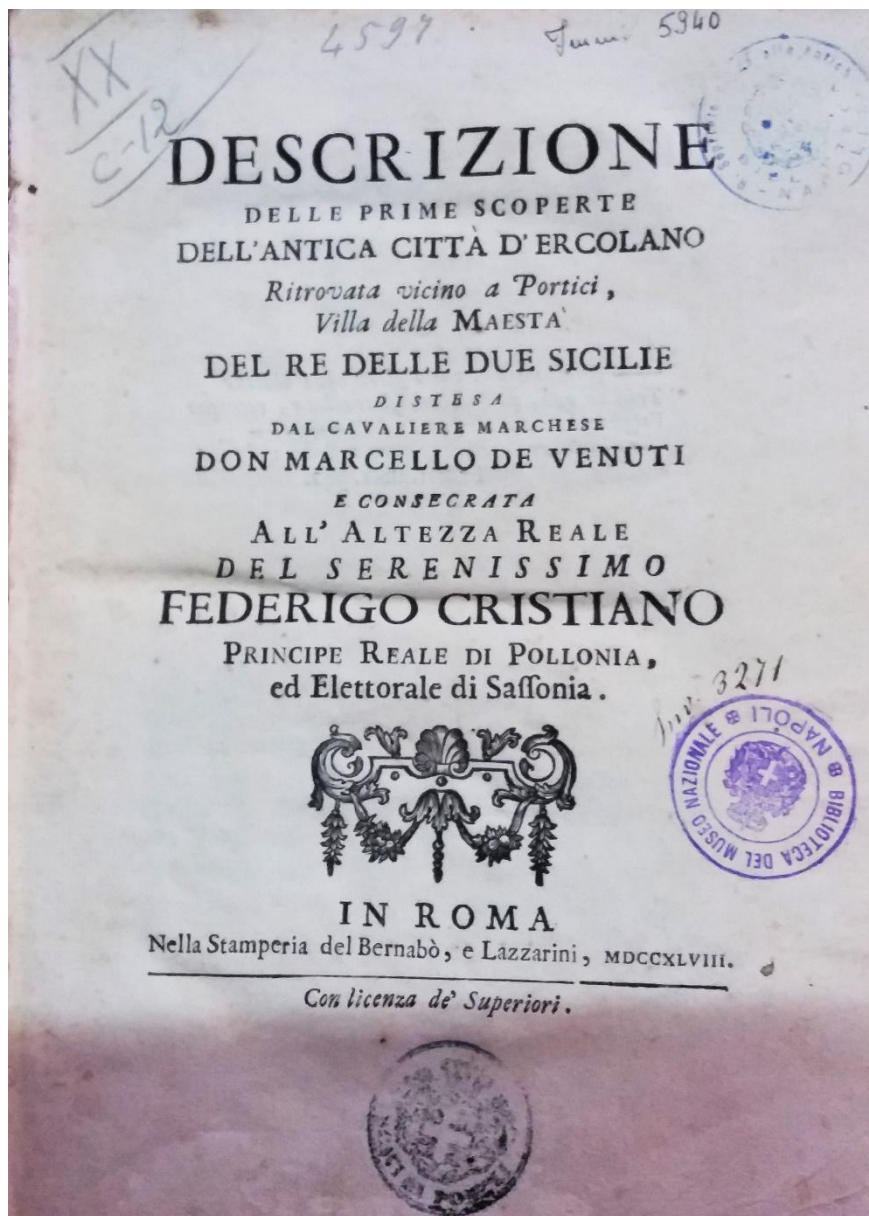
reale. Consapevole dell'interesse degli archeologi per le scoperte da lui incoraggiate, il re ordinò una dissertazione delle prime scoperte a Marcello Venuti, per dare alla corte di Spagna esatte e dettagliate notizie delle scoperte di Ercolano⁷³. Tale dissertazione costituì la base del volume pubblicato nel 1748 dal titolo *Descrizioni delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano* (Tav.4). La pubblicazione di tale testo era finalizzata a soddisfare le molte richieste che provenivano da varie parti d'Europa. La *Descrizione* parla delle scoperte avvenute sotto la sua direzione dal gennaio 1738 al giugno 1740. La notizia della pubblicazione trapelò alla corte di Napoli suscitando una forte irritazione del re e degli ambienti napoletani. Per nulla intimorito, Venuti pubblicò la sua opera in due edizioni; altre ne uscirono in Francia, Inghilterra e Germania. Il libro non incontrò il favore di Tanucci che lo considerò una *bagattelle* e la casa reale considerò l'opera di Venuti come un affronto, poiché minacciava la supremazia della corte, tanto che il Re tentò di bloccare, invano, la stampa dello scritto.

A Venuti si deve una delle prime descrizioni degli scavi su Ercolano e sulle sue origini e con il suo libro le scoperte ercolanesi varcavano i confini del Regno di Napoli e dell'Italia intera per diventare patrimonio culturale europeo⁷⁴.

Successivamente il Re volle che si pubblicassero le immagini delle antichità di Ercolano e fece assumere una schiera di incisori e disegnatori napoletani e stranieri sotto la direzione di Mons. Bayardi, un prelato parmigiano mandato dalla curia Romana, governatore a Benevento, cugino del marchese Fogliani, dottore in filosofia e giurisprudenza, che giunse a Napoli nel giugno del 1746 per dirigere la Biblioteca Reale e che nell'ottobre dello stesso anno visitò gli scavi accompagnato da Alcubierre, con il compito di descrivere i monumenti di Ercolano e di Pompei.

⁷³Cfr. M. Venuti, *Descrizione delle prime scoperte di Ercolano*, con un saggio introduttivo di F. Strazzullo, Ed. Gabriele e Mariateresa Benincasa, Roma 1991, Ristampata anastatica dell'edizione 1748, pp. XXVI.

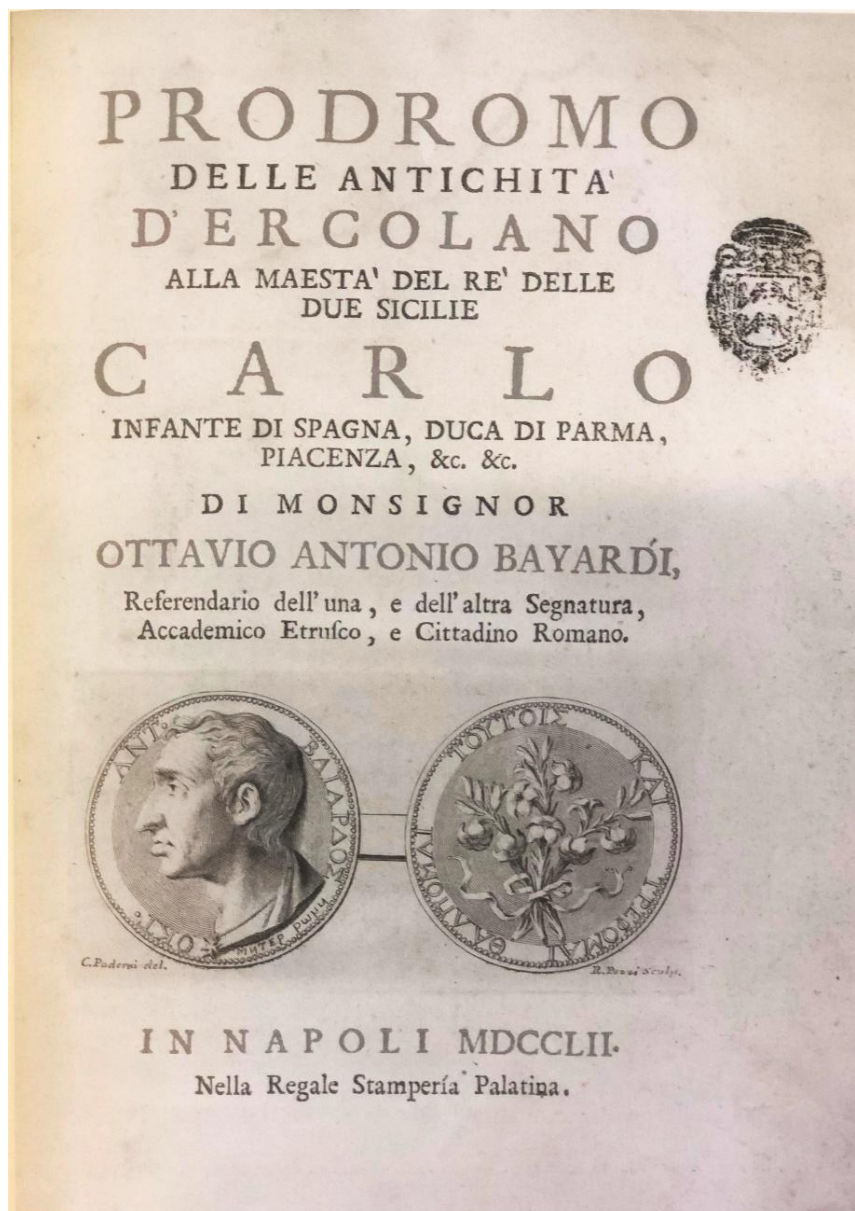
⁷⁴Cfr. Saggio introduttivo di Franco Strazzullo della *Descrizione delle prime scoperte di Ercolano*, ristampa anastatica edizione del 1748, collana di antichi testi napoletani, diretta da Franco Strazzullo, Ed. Gabriele e Mariateresa Benincasa, Roma 1990; F. Strazzullo, *Marcello Venuti scopritore di Ercolano*, estr. da *Atti dell'Accademia Pontaniana, Nuova Serie*, Tipografia Giannini, Napoli 1991, volume 40, pp. 170-206.



Tav. 4 M. Venuti, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano ritrovata vicino a Portici, villa della Maestà del re delle Due Sicilie distesa dal cavaliere marchese don Marcello De Venuti...*, Stamperia del Barnabò e Lazzarini, Roma 1748.

La scelta di affidare a Bayardi il compito di illustrare *una dissertazione sull'antica Ercolano e di illustrare quelle antichità* si rivelò infelice, perché dopo aver pubblicato cinque *Prodromi delle antichità di Ercolano* (Tav.5) senza mai arrivare a parlare degli scavi, gli fu dato l'ordine di interrompere la serie e in seguito gli fu ordinato di scrivere e pubblicare esclusivamente *Il Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla scoperta della città di Ercolano*⁷⁵(Tav.6) I *Prodromi*, furono il trionfo dell'erudizione dell'inutile, e suscitarono grande scandalo a Napoli, muovendo dalla narrazione delle imprese di Ercole, che fu indicato come fondatore

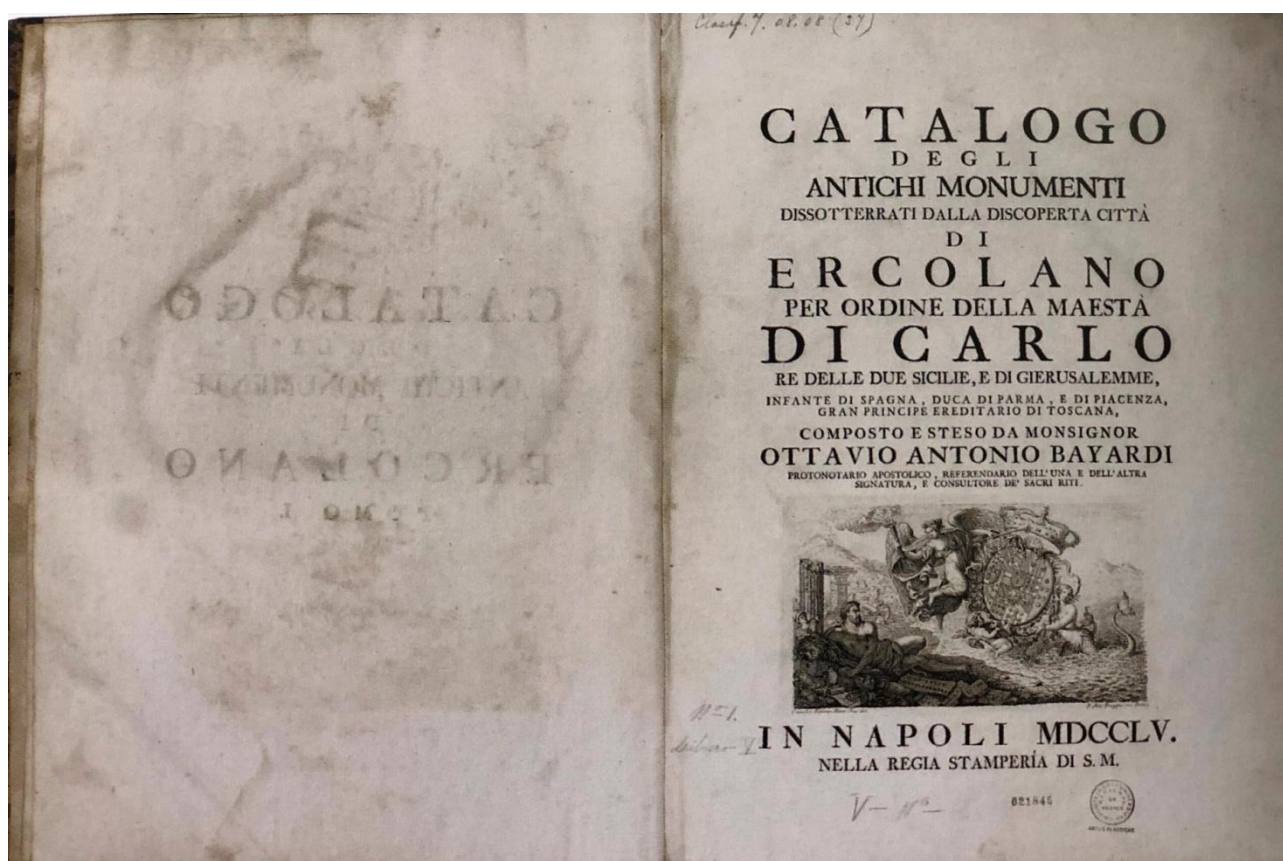
⁷⁵M. Pagano, *La scoperta di Ercolano*, in *Il Vesuvio e le città vesuviane in ricordo di G. Vallet*, Atti del convegno, Napoli 28-30 Marzo 1996, Napoli 1998, pp. 47-71.



Tav.5 Francesco La Vega disegnatore- Rocco Pozzi, incisore, frontespizio de *Le Antichità di Ercolano Esposte*, Napoli, Regia Stamperia, 1757.
Napoli Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III.

della città, e perdendosi ad ogni passo in divagazioni inutili, furono riempite migliaia di pagine senza sfiorare l'argomento della sua ricerca⁷⁶. Il *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati* nelle intenzioni doveva essere un'opera descrittiva dei reperti, ma nella compilazione le notazioni risultavano sommarie. A questo punto, dato l'inutile lavoro di Bayardi, la necessità di provvedere allo studio ed alla redazione di una attenta descrizione dei reperti ercolanesi e poi pompeiani a diciotto anni dall'inizio dall'attività di scavo, ispirò il rescritto reale *Le Antichità di Ercolano Esposte* (Tav.7) del 1755, costituito da prestigiosi volumi di presentazione dei ritrovamenti, in occasione del quale il Re istituì l'Accademia Ercolanese,

⁷⁶Cfr. F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano...*, op. cit., pp. 58-67.



Tav. 6 Ottavio Antonio Bayardi, *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati della scoperta città di Ercolano per ordine della Maestà di Carlo Re delle Due Sicilie...*, Regia Stamperia, Napoli, 1755, frontespizio.

che, appunto, doveva occuparsi della redazione e della curatela della pubblicazione, assumendone, così, la responsabilità scientifica ed editoriale, contribuendo all'arricchimento della conoscenza del patrimonio culturale⁷⁷. Dopo diciotto anni dal ritrovamento di Ercolano e sette da quello di Pompei, Carlo era ormai *infastidito di tanta lungheria senza poter leggere una delucidazione delle molte antichità scoperte delle due città*⁷⁸.

Il Re precisò sin dall'inizio l'indirizzo da seguire per la redazione dei volumi, ordinando che uno fosse dedicato alla riproduzione grafica e l'altro alla descrizione delle pitture, statue, medaglie e suppellettili.

L'Accademia fu fondata con un decreto del 13 dicembre 1755 e rientrava in un programma ispirato da Tanucci, quando sostituì il ministro Fogliani⁷⁹. Numerosi disegnatori e incisori

⁷⁷Cfr. C. Knight, *Sulle orme del Grand Tour. Uomini, luoghi società del Regno di Napoli*, Ed. Electa, Napoli 1995, p. 211.

⁷⁸G. Castaldi, *Della regale Accademia Ercolanese, dalla sua fondazione, sinora con un cenno biografico de' suoi soci ordinari*, Tipografia Porcelli, Napoli 1840, p.33.

⁷⁹Cfr. A. Allroggen-Bedel, *Tanucci e la cultura antiquaria del suo tempo*, in R. Ajello, M. D'Addio (a cura di), *Bernardo Tanucci. Statista, letterato, giurista*, Atti del Convegno Internazionale di studi per il secondo centenario, 1783-1983, Napoli 1986, pp. 521-536.

lavoravano alla corte del Re, i volumi furono pubblicati dalla Stamperia Reale, e non furono mai destinati alla vendita, ma solo distribuiti dalla corte all'aristocrazia europea e a qualche istituzione scientifica o a singole persone scelte dalla corte stessa. Le scoperte restavano prerogativa del sovrano, il quale conservava il monopolio del materiale rinvenuto e la relativa pubblicazione. Alla monumentale opera *Antichità di Ercolano Esposte*, partecipano attivamente con il loro contributo varie istituzioni come la *Stamperia Reale*, nata appositamente in occasione di tale attività imprenditoriale, la *Scuola d'Incisione* con sede nel Museo Ercolanese, e, come si è detto, *l'Accademia Ercolanese*, creata per realizzare le illustrazioni ufficiali delle antichità.



Tav.7 Frontespizio del I Tomo *Antichità di Ercolano Esposte*, 1757. Il riquadro in basso raffigura gli abitanti di Ercolano durante l'eruzione del Vesuvio. Nel riquadro in alto si vede sullo sfondo la Chiesa di Santa Caterina e la piazza dei Colli Mozzi, in primo piano gli operai intenti a scavare e a trasportare la terra con pale e cesti.

Una vicenda che vede come protagonisti il ministro Bernardo Tanucci, Camillo Paderni, disegnatore d'antichità e Custode del Museo Ercolanese istituito nel 1751, e Alessio Simmaco Mazzochi, uno dei maggiori esponenti dell'erudizione antiquaria napoletana. La pubblicazione era finalizzata ad ottenere consensi e far convergere gli interessi degli intellettuali verso le imprese reali, rientrando in un preciso disegno politico che andava a stroncare tutte le iniziative volte a trasmettere notizie su Ercolano prima della loro diffusione ufficiale. Solo al Re *instaurator scientiaurum et artium*⁸⁰ spettava il compito di diffondere le immagini degli scavi nel resto dell'Europa. Quando nel 1752 fu pubblicata l'opera di Bayardi, Tanucci scriveva in una lettera a Francesco Neffetti *Bayardi è stato letto da tutti fino a dieci carte; dopo di quelle ognuno ha disertato. Non ordine, non novità, non riposo, non cose, non parole, non dignità, non proposito*⁸¹.

Tanucci rappresentò l'ispiratore dell'Accademia alla cui presidenza era giunto attraverso un percorso abbastanza lineare, nel giugno del 1755, infatti, era stato nominato successore del Marchese Fogliani alla Prima Segreteria di Stato, ottenendo anche la Soprintendenza delle Antichità e degli Scavi affidati inizialmente ad Alcubierre⁸². Tanucci ebbe il compito di indirizzare i lavori nelle due città sepolte, interessandosi anche degli scavi, dando prova, ancora una volta, della sua poliedricità alimentando la sua passione per le antichità. Ma la quantità così cospicua di materiali e documenti era tale da richiedere l'impegno di più studiosi.

Tanucci affermava *entrando nel Ministero di Casa reale pensai di sostituire all'autore mons. Bayardi che per il dolore se n è andato a Roma, una compagnia d'uomini dotti la quale già in meno di un anno aveva preparato un tomo di spiegazione su 50 pitture antiche il quale tra due mesi sarà stampato*⁸³.

Tanucci partecipava attivamente ai lavori dell'Accademia e si occupava personalmente della stesura degli apparati descrittivi. A. Allroggen Bedel affermava che le spiegazioni tanucciane erano state fondamentali, anche per coloro che facevano parte dell'Accademia Ercolanese,

⁸⁰ M.G.Mansi, *Libri del Re. Le Antichità di Ercolano esposte*, in *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*, ed. Electa Napoli, Napoli 2008, p.115

⁸¹ Lettera da B. Tanucci a F. Nefetti, 20 Settembre 1752, *Epistolario III*, 1752-1756, p. 36.

⁸² Cfr. F. Strazzullo, *Tutela del patrimonio artistico del Regno di Napoli sotto i Borboni*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, volume 21, Napoli 1972, pp. 329-369.

⁸³ Lettera da B. Tanucci a G. de Ludof, 29 ottobre 1756, *Epistolario, IV*, p. 252, riportata in M. G. Mansi, *Libri del re. Le Antichità di Ercolano esposte*, in R. Cantilena e A. Porzio (a cura di), *Herculanense Museum, Laboratorio sull'Antico...*, op.cit., pp. 115-146.

considerando le sue relazioni contenute nelle *Antichità*⁸⁴ un modello di riferimento a cui ispirarsi. L'ascesa di Carlo al trono di Spagna rese opportuno che Tanucci iniziasse una corrispondenza settimanale con il sovrano per aggiornarlo sulla politica, sulla vita di corte e sull'andamento delle pubblicazioni delle *Antichità*, accompagnando le lettere con le prove delle tavole incise su rame⁸⁵. Il lavoro procedeva, però, con lentezza, gli Accademici erano persone impegnate in altre occupazioni e spesso disertavano le sedute. Dopo la pubblicazione dei primi volumi dedicati alle pitture e poi ai bronzi, l'*Accademia Ercolanese* andò lentamente spegnendosi. Alla fine del 1792 erano apparsi solo otto volumi rispetto ai quaranta previsti. Le *Antichità di Ercolano* furono comunque un'iniziativa di grande respiro culturale, destinata a soddisfare l'interesse degli esperti in tutta l'Europa. Essa fu per gli artisti contemporanei fonte d'ispirazione di una nuova maniera del vedutismo avvicinandosi al gusto e alla decorazione pittorica *alla grecque*⁸⁶. L'abate Ferdinando Galiani⁸⁷, segretario dell'ambasciata a Parigi, umanista e poligrafo e animatore dei salotti parigini, si ispirava a *Le Antichità* come ad un'ideale già anticipato dal Winckelmann, ovvero una sorta di 'libro per gli artisti', una raccolta di modelli dell'antichità atti a provocare 'un miglioramento delle Arti'⁸⁸. L'alta società parigina, grazie alla corrispondenza tra Galiani e il Tanucci, subì il fascino dell'arte classica, esprimendo il desiderio di voler case, abiti, mobili e arredi alla greca, ossia ispirati ai modelli di Ercolano e Pompei, soprattutto grazie alla diffusione delle immagini delle città sepolte, che iniziavano a circolare anche nelle botteghe degli artigiani.

La politica culturale dei Borbone era ondivaga e contraddittoria, costringendo anche coloro che erano responsabili agli scavi a muoversi in maniera non univoca determinando una notevole confusione tra i vari addetti, infatti da una parte vi era la gelosia dei reali, caratterizzata da un ossessivo atteggiamento di ricavare da una scoperta unica la storia culturale e il plauso delle altre corti europee, dall'altra, l'incompetenza di coloro che lavoravano agli scavi, riscontrata già nei primi anni, che si inseriscono in quel generale problema di conservazione dei beni culturali del Regno di Carlo di Borbone. L'immediato riconoscimento del valore antiquario dei reperti e l'apprezzamento tributato sul mercato

⁸⁴Cfr. L. Mellilo, *Dai cunicoli ercolanesi al Museo di Napoli. Conservazione e restauro dei "quadri" dell'area vesuviana*, in M. L. Nava, R. Paris, R. Frifggeri (a cura di), *Rosso Pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e Pompei*, Roma 2007, pp. 36-41.

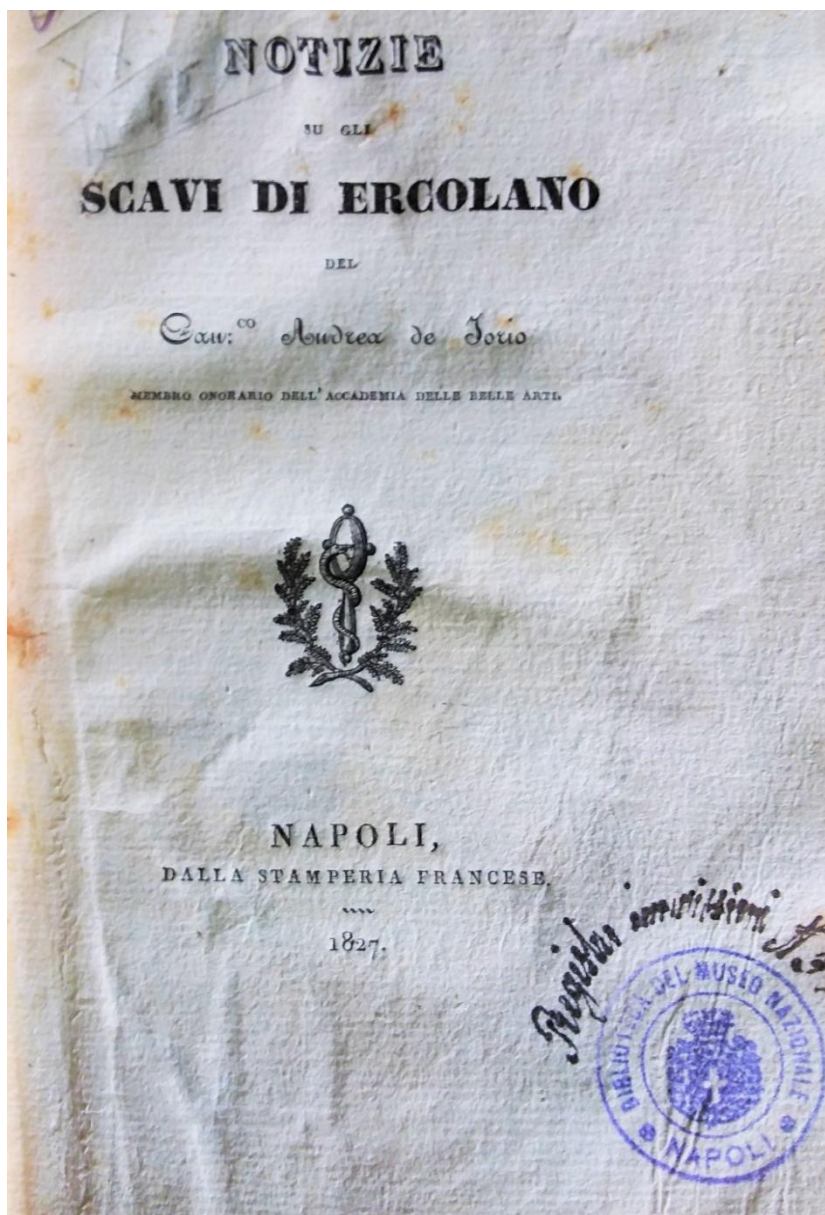
⁸⁵Cfr. V. Sampaolo, *L'avvio delle ricerche nei siti vesuviani...*, op. cit., pp. 30-39.

⁸⁶Cfr. M. Praz, *Le antichità di Ercolano*, in *La civiltà del 700 a Napoli 1734-1799*, Dicembre 1979-Ottobre 1980, volume I, Ed. Centro Di, Firenze 1980, pp. 35-39.

⁸⁷Cfr. F. Nicolini, *Lettere inedite di Bernardo Tanucci a Ferdinando Galiani*, in *Archivio Storico delle Province Napoletane*, Ed. Emilio Prass libraio, Napoli 1904, XXIX, p. 667.

⁸⁸Winckelmann aveva sostenuto che attingendo a quell'ampio repertorio d'immagini si sarebbe fornito un vasto campo alla imitazione fornendo ai lavori nostri il nobile gusto dell'antichità. Cfr. J. J. Winckelmann, *Pensieri sulla imitazione della Pittura e della Scultura dei Greci*, prima edizione italiana completa, Prato, 1755, Tomo VI, p. 353.

antiquario, spinsero il sovrano a prospettare la possibilità di costituire una collezione unica al mondo. I responsabili degli scavi riuscirono a mettere a punto un metodo di estrazione dagli stretti cunicoli delle pitture che impegnò gli scavatori fino all'ultimo decennio del diciannovesimo secolo, quando finalmente si smise di operare in questa maniera dannosa comprendendo che era più opportuno lasciare *in situ* le pitture, ricostruendo in maniera integrale le coperture degli edifici scoperti⁸⁹. Il valore delle pitture che il sovrano attribuiva alle escavazioni emerge nelle parole del Cav. De Iorio in uno scritto del 1827 (Tav.8) dove si



Tav.8 A. De Iorio, *Notizie su gli scavi di Ercolano*, Stamperia Francese, Napoli 1827. Frontespizio.
(Biblioteca Museo Archeologico Nazionale di Napoli)

⁸⁹Cfr. V. Sampaolo, *La scoperta delle pitture pompeiane*, in I. Bragantini e V. Sampaolo (a cura di), *La Pittura pompeiane*, Museo Archeologico Nazionale, Ed. Electa, Napoli 2009, pp. 19-29.

legge che *il re conserva nel suo Real Palazzo il più prezioso, e propriamente nell'appartamento contiguo al boschetto che ancora si chiama dai bassi impiegati del Real Palazzo 'il quarto delle pitture'. Gli oggetti di maggior volume erano riposti nella casa Caramaica, indi incorporata al Real edificio, e destinata pel R. Museo, conosciuto come il Museo di Portici*⁹⁰.

La scelta dell'estrazione per cunicoli rappresentava solo il mezzo per realizzare tanti bei quadri per la galleria del Re⁹¹. L'operazione d'estrazione per cunicoli era considerata di *routine* nei documenti di scavo appartenenti alla casa reale, dove i riferimenti al metodo sono solo informativi del lavoro svolto. Fin dai primi interventi a Ercolano le operazioni erano svolte da anonimi operatori che, restando sconosciuti, venivano definiti *marmoleros*⁹², inoltre 'lo stacco a massello' non era considerato una novità, poiché era stata una tecnica descritta già da Plinio e Vitruvio⁹³. L'impiego di questa tecnica aveva permesso d'inserire entro le pareti, la cui decorazione era affidata a maestranze artigianali, dei quadretti serrati entro cornici lignee, com'è stato notato sia a Pompei che ad Ercolano da Amedeo Maiuri⁹⁴, il quale avvermava che *[...] tra le ultime scoperte di Ercolano tengono il primato quattro pitture a tempera [...] Esse non sono state segate dal Muro in Ercolano ma trovate già staccate e appoggiate in una camera messe insieme due a due dalla parte dell'intonaco in maniera che la parte dipinta restava fuori. Da ciò si manifesta che sono venute di fuori segate forse in Grecia o nella Magna Grecia, e cavate recentemente dalle casse, entro le quali erano venute per metterle poi in opera e per incastrarle in qualche luogo. I Cavatori sgombrata quasi affatto quella stanza rimanendovi ancora terreno, nello scalzarlo dal muro, diedero la zappa da qualche sodo; e replicando le botte ne ruppero due*⁹⁵.

Furono i Romani a sperimentare per primi 'il massello', metodo che permetteva di distaccare gli affreschi segnando insieme all'intonaco una porzione più o meno consistente di supporto murario, si tratta di una prassi utilizzata inizialmente per commettere razzie di opere d'arte inamovibili, come nel caso delle pitture murali, che decoravano i templi di Sparta e Sicione. Dopo essere stata abbandonata, questa pratica trovò nuova fortuna nel Rinascimento per soddisfare altri tipi di esigenze. In quest'epoca, infatti, si ricorreva al massello per esigenze

⁹⁰Cav. A. De Iorio, *Notizie sugli scavi di Ercolano*, Stamperia Reale, Napoli 1827, Capitolo III, pp. 23-24, nota 2.

⁹¹Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae*, op.cit., p.34.

⁹²Cfr. Ruggiero 1885, *El marmolero pratico de cortar las citadas pinturas* e ancora in Ruggiero 1885 p. 37, Alcubierre testimonia: *Haviendo hablando de nuevo esta tarde con el estatuario Jos. Canart para ir sacando las pinturas que se pudiese de las grutas, ma ha dicho destinarà luego para ello al marmolero que lo deve hazer*, p. 39.

⁹³Cfr. L. Vlad Borrelli, *Appunti per una storia delle tecniche pittoriche nella pittura murale antica*, Stage de specialisation dan l'etude des peintures murales, Anne academique 1968-69, Istituto centrale del restauro, Roma, pp. 1-20.

⁹⁴Cfr. A. Maiuri, *Picturae ligneis formis inclusae*, in *Atti dell'Accademia dei. Lincei*, Fasc. 7-10, 1940, p. 138.

⁹⁵AA. VV., *Ercolano e Pompei, piccola antologia winckelmanniana*, a cura del Comune di Napoli nel III congresso archeologico internazionale 1912, a cura del Comune di Napoli, Tipografia Giannini, Napoli MCMXII, pp. 22-23.

conservative, ossia per salvare un affresco che rischiava la distruzione a causa di rinnovamento stilistico o funzionale del luogo che lo ospitava o per trasferirli in un nuovo edificio. Si pensi al *Gesù bambino* del Pinturicchio, nell'appartamento privato di Papa Alessandro VI Borgia, a Roma, oppure gli *Angeli musicanti* di Melozzo da Forlì già nell'abside dei Santi Apostoli a Roma, asportati per volontà di papa Clemente XI nel 1711, che li volle consegnare ai posteri nella *Pinacoteca Vaticana*⁹⁶. Questi trasporti venivano in genere affidati a scultori, poiché richiedevano abilità tecniche specifiche al fine di evitare scheggiature e rotture del pezzo di muro o delle croste d'intonaco⁹⁷. Per opere di notevoli dimensioni il trasporto a massello diventava competenza di architetti e ingegneri. La stessa metodologia di stacco fu poi utilizzata per alcuni ritrovamenti di pittura antica nel secolo XVII, da Pietro Santi Bartoli e Giovanni Pietro Bellori, che scoprirono nel 1674 pareti dipinte del sepolcro romano dei 'Nasoni' e ne fecero distaccare tre pezzi di tufo che poi furono trasferiti in Inghilterra.

Il trasporto prevedeva il distacco di una porzione di muratura sulla superficie su cui era posto il dipinto, si trattava di un sistema semplice in teoria, ma tecnicamente impegnativo, dai risultati limitanti per la difficoltà di maneggevolezza e per il peso considerevole del masso distaccato, che consentiva di recuperare dipinti di piccole dimensioni. Questa pratica fu descritta da De Brosses durante un suo viaggio a Roma nel marzo del 1740, già in questa data, infatti, all'inizio degli scavi, tale pratica era applicata per il trasporto degli affreschi mediante un taglio del muro, anticipando, quasi profeticamente, una metodologia che lì a poco sarebbe diventata una consuetudine per l'asportazione delle pitture murali di Ercolano e Pompei⁹⁸.

Il massello aveva il pregio di conservare le caratteristiche proprie dei dipinti murali. Un esempio mirabile sono le *Nozze Aldobrandine* rinvenute nel 1601 sul muro di una casa scoperta vicino alla chiesa di San Giuliano dell'Esquilino⁹⁹. Questa tecnica permise di separare la pittura dal masso in *opus reticulatum* su cui era rimasta ben salda per due mila anni¹⁰⁰ per essere trasportata nella villa di Frascati di Clemente VII. Recenti acquisizioni documentarie confermano che l'opera di stacco, insieme ad altre opere di muratura, furono pagate ad un tal

⁹⁶Cfr. L. Ciancabilla, *Il trasporto delle pitture murali in Età Moderna: la tecnica del massello dal XVI secolo alla scoperta di Ercolano e Pompei*, in L. Ciancabilla, C. Spadoni (a cura di), *L'incanto dell'Affresco...*, Sezione I, volume I., op. cit., p. 73.

⁹⁷Cfr. A. Conti, *Storia del restauro e delle conservazione dell'opera d'arte*, Ed. Electa, Milano 1973, pp. 120-130.

⁹⁸Cfr. G. Rosi, *Un anonimo precursore del trasporto dei dipinti*, in *Bollettino d'Arte*, serie 5, Anno LVIII, I, Ed. Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1973, pp. 222-224.

⁹⁹Cfr. F. Zuccaro, *L'idea de' pittori, scultori e architetti moderni*, Torino 1607, p. 257, in D. Heikamp (a cura di), *scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Firenze 1961.

¹⁰⁰Cfr. E. Siotto, *Tecniche di stacco, trasporto foderatura e incassatura dei "quadretti" parietali siti vesuviani nell'Ottocento alla luce di documenti inediti*, in *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, s. IX, XVIII, 1, 2007, pp. 119-154.

Bolina nel 1601, confermando ancora una volta che tali operazioni non erano eseguite da restauratori o pittori, ma da manovalanze esperte in tecniche murarie¹⁰¹.

Poco dopo, il massello, conobbe il suo massimo sviluppo con Nicola Zabaglia, cosiddetto 'mastro muratore'¹⁰², autore nel Settecento di stacchi di notevoli dimensioni, anche di alcuni dipinti nella Basilica di San Pietro. L'ingegnoso inventore di arditi ponteggi e macchine da costruzione trasferì dall'originaria collocazione in Santa Maria degli Angeli, alcune grandi pale d'altare sostituite da mosaici: nel 1727 *La presentazione della Vergine* di Giovan Francesco Romanelli e *La Punizione di Anania e Saffira* di Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio, e *Il Martirio di San Sebastiano* di Domenico Zampieri, detto Domenichino nel 1736. Zabaglia¹⁰³, che era diventato noto per la sua abilità di stacchi a massello, stupì nell'operare trasporti di dipinti senza far uso delle controforme, rivelandosi molto utili nel lavoro poi svolto a Ercolano e Pompei.

All'epoca dei primi interventi operati ad Ercolano, molte località italiane potevano vantare una tradizione locale nel trasporto dei dipinti e si continuarono a svolgere ricerche e sperimentazioni di nuove tecniche che permettessero di ottenere lo strappo della sola pellicola pittorica, effettuando delle prove sui dipinti murali, sui dipinti a tela e su tavola¹⁰⁴.

Il pittore ferrarese Antonio Contri avviava contemporaneamente la sperimentazione di un 'artificio meraviglioso' che gli permetteva di rilevare dal muro qualunque pittura senza alcun pericolo che si guastasse come accadde per *Le due teste* di Domenico Panetti che Contri aveva strappato dal muro riportandole su tela.

Lo stacco a massello ad Ercolano fu messo in pratica da un restauratore fiammingo di formazione romana, Canart, chiamato a Napoli da Carlo di Borbone nel 1739 per il restauro delle sculture, successivamente gli fu affidato anche l'incarico di estrarre i dipinti che si andavano svelando tra i cunicoli sotterranei.

Venuti, direttore in quegli anni degli scavi, era al corrente di questa tecnica, già nella *Descrizione* si legge che Varrone aveva adottato questa metodologia per il trasferimento delle pitture che si trovavano nel Tempio di Cerere al Circo Massimo di Roma¹⁰⁵:

Fu posto in esecuzione ciò che raccontava Varrone essere eseguito per le opere di Damosilo e di Gargaso celebri Pittori e Scultori vari di plastica i quali avevano adornato il Tempio di Cerere

¹⁰¹Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 18.

¹⁰²Cfr. L. Ciancabilla, *Il trasporto delle pitture...*, op. cit., p. 35.

¹⁰³Cfr. N. Zabaglia, *Castelli e ponti di maestro Nicola Zabaglia con alcune ingegnose pratiche, e con la descrizione dell' trasporto dell'obelisco vaticano, e di altri del Cavaliere Domenico Fontana*, Roma 1743.

¹⁰⁴Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 19, nota n.25.

¹⁰⁵Cfr. E. Siotto, *Tecniche di stacco trasporto foderatura e incassatura dei 'quadretti' parietali dei siti vesuviani nell'Ottocento alla luce di documenti inediti*, in *Rendiconti dell' Accademia dei Lincei*, s. IX, XVIII, 1, 2007, pp. 119-154.

*posto presso il Circo Massimo di Roma: Ex hac cum reficerentur crustas perietum excifas tabulis marginatis inclusas esse. Riusci facile l'esecuzione, avvegnachè grossissimo fosse l'intonaco di quei muri dipinti e oltre le piccole già descritte pitture e altre che dirò più sotto vennero fuori le due superbe e grandi interamente: sono l'Elleno di sette palmi ed oncie d'altezza e a sei palmi e sei oncie di largo [...]*¹⁰⁶

Venuti parla di un'analogia tra la tecnica moderna e quella antica, evidenziata negli stessi scavi quando furono trovate alcune testimonianze di distacchi antichi di pitture murali intelaiate in travetti in legno, si legge, infatti, che *nello stesso luogo si osserva che gli antichi hanno tagliato due pitture come le altre che ugualmente si sono tagliate nello stesso modo che facciamo noi*¹⁰⁷.

Una pratica adottata da più di diciotto secoli che consentiva agli addetti ai lavori di trasportare le pitture murali, di renderle, quindi, mobili. Infatti già gli antichi romani avevano sperimentato tale tecnica, distaccando le pitture insieme all'intonaco, sul supporto segato e quindi traslato tutt'uno con i pigmenti all'interno di una cornice lignea. Dopo oltre tre secoli di abbandono quella prassi fu ripresa nell'Italia settentrionale e centrale per poi diffondersi in tutta la penisola. Inizialmente le operazioni di asportazione erano legate a ragioni devozionali. Successivamente, nel Settecento, si trattò di interventi di carattere critico storico e poi di senso estetico, strettamente connessi al collezionismo dei singoli, sottraendo i reperti dai luoghi per i quali erano stati ideati ed eseguiti.

Si tratta, dunque, di una tecnica consolidata, che dava via libera agli interventi ercolanesi e pompeiani, e che non va confusa col nascere e svilupparsi a Napoli di un'altra procedura già descritta da Bernardo de Dominici¹⁰⁸, il quale fa riferimento ai nomi di due estrattisti napoletani, Niccolò De Simone e il genero Alessandro Majello¹⁰⁹, esperti nella tecnica del trasporto di tavole su tela. Esempi dei loro lavori sono una *Natività della Vergine* di Marco Pino ed un *Battesimo di Cristo* di Pietro Negrone, che Majello trasportò nel 1731 nella chiesa di San Francesco di Paola a Capuana¹¹⁰. Per quanto riguarda i dipinti murali, il biografo

¹⁰⁶Venuti 1748, p. 105.

¹⁰⁷A. Maiuri, *Picturae ligneis formis inclusae*, in M. Cagianò de Azevedo, *Red lincei*, 1940, s. VII, volume I, pp. 138, *Conservazione e restauro presso i Greci e i Romani*, in Bollettino ICR, fasc. 9-10, 1952, pp. 55-59.

¹⁰⁸Cfr. B. De Dominici, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, 1742-1743, vol. 2, p. 195-196, 312.

¹⁰⁹Furono però in grandissima stima le due pitture, e sono anche a' nostri giorni; poiché i maestri della chiesa di S. Giuseppe, nel farli l'atrio dovendoli buttare a terra una lunetta dipinta a tempera sopra la porta della chiesa, per non perdere un'opera così bella, la fecero con gran spesa distaccare dalla tonaca da Alessandro Majello, B. De Dominici, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, 1742-1743, vol. II, pp. 287-88.

¹¹⁰Cfr. M. Schipa, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, Società Editrice Dante Alighieri, Milano 1923, p. 111. A tale proposito bisogna ricordare che nel convento di questa chiesa, i frati Minimi ospitarono Don Carlos proveniente da Aversa il 10 Maggio 1734, dove poté rifocillarsi, e anche per dare il tempo alla città di prepararsi ad accogliere l'Infante di Spagna che veniva a prendere possesso del Regno Napoletano.

napoletano ricorda solo una lunetta a tempera di Battistello, nella chiesa di San Giuseppe a Chiaia, portata su un tavolone da Majello nel 1720. Inoltre De Dominici sosteneva che questa metodologia non era applicabile a veri e propri affreschi, ma solo a pitture dipinte sul muro ad olio, definendola una sbucciatura più che un'estrazione del colore, una tecnica che aprirà la strada ai trasporti da tavola a tela.

Agli inizi del XVIII secolo, contestualmente alla tecnica dello stacco, si sviluppò la tecnica dello strappo, il cui inventore fu Antonio Contri¹¹¹, che decise di abbandonare il mestiere di pittore per dedicarsi alla sperimentazione di *un meraviglioso artificio*¹¹², che fu avviato a partire dal 1725, dopo aver avuto notizia, a Napoli, di una pittura distaccata intorno al 1720 *senza tagliare il muro, levando la sola pittura con tutta la calce sopra di cui era dipinta*¹¹³, riportata nell'iscrizione apposta su di una della Chiesa di San Giuseppe Maggiore che citava *Isidorus Frezza ex parete transtulit*. Lanzi descrisse l'attività e la metodologia di questo estrattista ferrarese nei suoi scritti dove si legge che *dopo alcun dì staccava destramente dal muro la tela che traeva seco la pittura e, distesala in piana tavola, le applicava posteriormente un'altra tela inverniciata di una composizione più tenace della prima. Indi ponea sopra il lavoro un cumulo di arena, che ugualmente in ogni punto la comprimesse, e dopo una settimana, rivedeva le due, distaccava la prima con acqua calda e, allora, rimaneva nella seconda tutto il dipinto tolto dal muro. Ne fece sperienze per varie case di Cremona, pel Barruffaldi in Ferrara e in Mantova*¹¹⁴.

Girolamo Baruffaldi nelle sue *Vite di pittori e scultori ferraresi*, compilate in quei medesimi anni, descriveva con dovizia il metodo Contri, che consisteva nello strappo del solo colore riportato poi su tela, dopo aver avuto notizia di un primo esperimento eseguito a Napoli negli anni venti del Settecento¹¹⁵. Le sperimentazioni di Contri si svolgevano parallelamente a quelle dei napoletani Isodoro Frezza, Niccolò De Simone e del genero Alessandro Majello, e si presta fede al racconto di De Dominici, si evince che questi pittori avevano individuato una procedura notevolmente semplificata tanto da consentire l'asportazione dalla parete della sola pittura. Tecnica di trasporto confermata anche dai biografi dell'estrattista Contri, ma non

¹¹¹Cfr. A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Ed. Electa, Milano 1988, p.121; L. Ciancabilla, *Contri Antonio*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo*, Vol. II, Catalogo della mostra (a cura di) Luca Ciancabilla e Claudio Spadoni, Ed. Silvana, Milano 2014, Apparati Biografie, p.182

¹¹²L. Ciancabilla, *L'incanto dell'affresco. Capolavori Strappati da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo*, Catalogo della mostra (a cura di) L. Ciancabilla e C. Spadoni, Ravenna (16 Febbraio 15 Giugno 2014), Ed. Silvana, Milano 2014, p.73

¹¹³G. G. Baruffaldi, *Vita di Antonio Contri. Ferrarese. Pittore e rilevatore di pitture da muri scritta da Girolamo Baruffaldi*, Giovanbattista Merlo Venezia 1834; L. Ciancabilla, *Stacchi e Strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento. Antologia dei testi fondamentali*, Edifir, Firenze 2009, pp.85-90

¹¹⁴Cfr. A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Ed. Electa, Milano 1988, p.120

¹¹⁵Cfr. U. Procacci, *La tecnica degli antichi affreschi e il loro restauro e distacco*, estratto da *Catalogo della Mostra di affreschi staccati*, Ed. Tipografia Giuntina, Firenze 1958, p. 17.

applicabile ad affreschi veri e propri, come affermava De Dominici, si legge infatti *che questi con loro segreto meraviglioso erano in grado di 'scrostare le pitture sul muro' purché siano dipinte ad olio, si doveva perciò trattare di una specie di sbucciatura più che di un'estrazione del colore come nello strappo degli affreschi, e tale da aprire le prospettive di trasporto su tela*¹¹⁶. Molti si avvalsero del lavoro del Contri, fra Mantova, Ferrara e Cremona. Mentre nell'Italia settentrionale si diffondeva la moderna tecnica dello strappo, nel Meridione, in particolare a Napoli, si consolidava quella che sembra la più antica tradizione di stacco delle pitture murali, ricordata da Carlo Celano¹¹⁷ che data al 1507 il distacco di un affresco raffigurante *Sant' Anna colla Vergine sua figliola e il Bambino Gesù* da un palazzo di Troiano Carracciolo, principe di Melfi, trasferito alla Chiesa dell'Annunziata. Tradizione perfezionata nel tempo e testimoniata nel Settecento da due interventi di Francesco Solimena nella chiesa di San Nicola, dove i dipinti furono tagliati dal muro e spostati in sacrestia per far posto ad altri di de Mura¹¹⁸. Una tradizione che fu osservata dall'abate Jean-Claude Richard de Saint-Non e da Carlo Ruspi¹¹⁹, che la definirono come il *metodo adottato dai napoletani*, fornendone una descrizione approssimativa, dal momento che i documenti napoletani sono avari di notizie tecniche e le poche riscontrabili lasciano dubbi e incertezze. Nella descrizione del metodo impiegato per trasportare le pitture nella seconda metà del Settecento ad Ercolano fornita dall'abate de Saint-Non si legge¹²⁰ che *dopo aver aperto con piccoli colpi di martello la muratura intorno al quadro che si vuole trasportare, si fa in modo, per quanto è possibile, che i quattro lati segnino una linea dritta: dopo di che si appoggiano quattro pezzi di legno contenuti e rinserrati in lunghe chiavi di ferro. Conclusa questa operazione, si sega la muratura del dietro e si toglie insieme al quadro prendendo tutta la precauzione di rinforzarla con una lastra di una specie di ardesia o di una pietra sottile e nera chiamata lavagna. Tutti i quadri di grandezza mediocre sono stati staccati senza soffrire di alcuna alterazione. Non si è avuto che da sostenerli con delle fasce di ferro battuto e foderarle con questa lavagna*¹²¹.

¹¹⁶A. Conti, *Storia del restauro e delle conservazione dell'opera d'arte*, Ed. Electa, Milano 1988, ristampa rivista e accresciuta dell' Ed. Milano 1973, p. 120.

¹¹⁷Cfr. C. Celano, *Notizie del Bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, vol.III, Editore Railard Giacomo, Napoli 1692, p. 311-12.

¹¹⁸Cfr. G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, vol.II, Napoli 1788-1789, ed. Terres fratelli, p. 244.

¹¹⁹Cfr. C. Ruspi, *Metodo per distaccare gli affreschi dai muri e riportarli sulle tele proposto del Cav Carlo Ruspi*, Roma 1860, pp. 12-13.

¹²⁰Cfr. J. C. H. Richard, Abbè de Saint-Non, *Voyage pittoresque, ou description de royaume de Naples et de Sicilie, orné de cartes, plans, vues, figures, vignettes et culs de lampe*, in 4 parti, ed. Clousier- Jacques Gabriel, Paris 1781-86..

¹²¹J. C. H. Richard, Abbè de Saint-Non, *Voyage pittoresque...*, op. cit., volume 2, ed. Clousier- Jacques Gabriel, Paris 1781-86, p. 8.

Carlo Ruspi, estrattista attivo a Roma nella prima metà dell'Ottocento, elaborò la medesima descrizione, focalizzando l'attenzione su come doveva essere protetta la superficie pittorica, fornendo un dettaglio operativo non riscontrabile in altre fonti. La pellicola pittorica veniva protetta con carta inumidita e si riempiva con del gesso da presa l'intercapedine creata appositamente tra la superficie dipinta e la forma lignea predisposta per lo stacco¹²², si legge infatti che *Praticano dapprima una traccia quadrata attorno alla pittura sia di qualunque grandezza e v'incastano un solido telaio di legno costruito a mo di cassa il quale penetri nell'interno del muro tanto quanta è la grossezza del masso che tagliare si voglia. Coprono appresso l'intera pittura con un foglio di carta inumidita affinché vi resti attaccata; e collocandovi sopra una tavola grande quanto è il dipinto fatta a forma di coperchio, la fermano attorno al detto telaio con viti di ferro, in guisa però che rimanga scostata dal dipinto un'oncia o più. Ermeticamente scompaginato tal coperchio, gettano nel vano tra questo e la carta del gesso liquido e poi che siasi indurito, con lamine di ferro acconcie traggono fuori l'incollatura che contiene la pittura oppure segano il muro in quella grossezza che vogliono*¹²³.

Il re, come già anticipato, prima convocò Canart a Napoli per lo stacco dei dipinti, dunque un esperto straniero, forse, perché i principali responsabili degli scavi *pro tempore* gli avevano taciuto che a Napoli, già nel Seicento, esisteva una scuola di restauro in grado di operare nel settore delle antichità¹²⁴. L'adozione della tecnica dello stacco da parte delle corti borbonica era consentita dalla semplicità e rapidità d'esecuzione con cui i dipinti venivano disambientati per diventare quadri da cavalletto. Si pensa che in un secondo tempo, Canart affidasse al suo allievo Gioacchino la realizzazione degli stacchi, perfezionando il sistema e procedendo con distacchi veri e propri¹²⁵.

In seguito l'estrazione si trasformò in un'operazione standardizzata definita come il *metodo dei napoletani*, e, a quasi un secolo dalle prime scoperte, fu indicato da Leopoldo Cicognara¹²⁶ storico dell'arte, come il sistema più adatto a garantire la conservazione di tali affreschi.

Essendo lo stacco a massello un'operazione meno delicata rispetto al trasporto dei dipinti eseguiti con specifiche tecniche, le maestranze presenti sul cantiere, anche se non propriamente specializzate, poterono acquisire in breve tempo la competenza necessaria che

¹²²Cfr. C. Ruspi, *Metodo per distaccare gli affreschi dai muri e riportarli sulle tele proposto del Cav Carlo Ruspi*, Roma 1860, pp. 12-13.

¹²³A. Conti, *Storia del restauro...*, op. cit., pp. 120-140

¹²⁴Cfr. P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento*, Ed. Franco Angeli, Milano 1990, p.70.

¹²⁵Cfr. *Ibidem*.

¹²⁶Cfr. L. Cicognara, *Dal distacco delle pitture a fresco*, in 'Antologia', XVIII, (Maggio 1825), pp. 1-19.

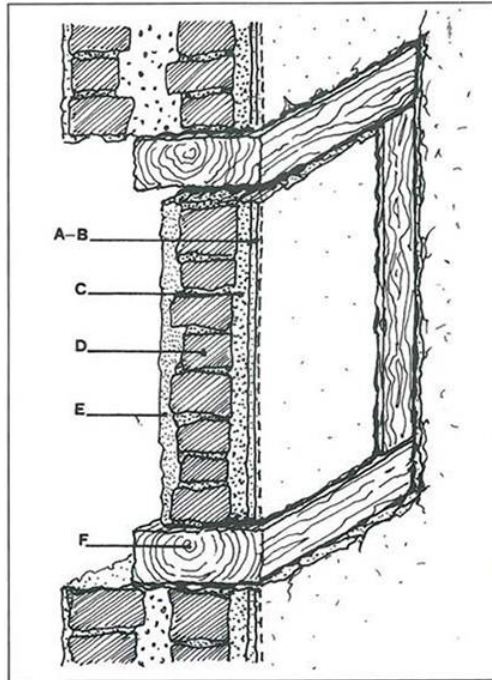
gli consentisse di procedere rapidamente, come si evince dai rapporti di Canart presenti nei documenti di scavo¹²⁷.

Sulla metodologia adoperata si hanno diverse e contrastanti opinioni. Ruspi avanzava dei dubbi rispetto all'uso del termine 'incollatura', mentre Saint-Noin parlava di un *segare il muro*, questa espressione non può non essere che associata allo stacco a massello, mentre per il termine 'incollatura' fa certamente riferimento all'insieme della controforma e della pellicola pittorica. Si tratta di una questione irrilevante, in quanto i risultati ottenuti erano diversi, sia nello strappo che nello stacco a massello. Inoltre, se si pensa che l'opera di Ruspi è stata pubblicata un secolo dopo gli avvenimenti descritti, possiamo dedurre che egli si riferisca o ad una tecnica consolidata, oppure che ci siano state evoluzioni tecniche che possono attribuirsi al distacco con il solo strato preparatorio.

Recenti analisi sulle metodologie conservative degli operatori borbonici hanno confermato le descrizioni citate da de Saint-Noin¹²⁸, quindi, volendo meglio precisare la tecnica dello stacco a massello (Tav. 9) si può affermare che, individuato il dipinto si procedeva ad una vera e propria estrazione con il taglio di muro eseguito in diagonale, partendo dal basso e subito ripulito dai residui terrosi, operazione svolta nel più breve tempo possibile, essendo il terriccio ancora umido e facilmente rimovibile, altrimenti la sua essiccazione avrebbe comportato la necessità di una pulitura meccanica, che avrebbe rischiato di danneggiare la pellicola pittorica.

¹²⁷Cfr. Soc. Nap. Str. Patr. Manoscritto XX.B 19 bis, *Noticia de las alajas de Herculano pompeii y estabia*, p. 33.

¹²⁸Cfr. P. Cinti, *L'intervento di restauro*, in *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauro dell'Iseo Pompeiano nel Museo di Napoli*, ed.ARTI, Roma 1992, pp. 115-112.



Tav.9 Schema grafico dello stacco a massello. A-B film pittorico e intonaco; C:arriccio;D: supporto murario; E: rinforzo del supporto murario a tergo dopo la demolizione di parte dello spessore del muro; F:Telaio in travi di legno utilizzato per contenere il dipinto con tutto il suo supporto e facilitarne il trasporto (Da, G. Botticelli, *Metodologie di restauro delle pitture murali*, Firenze 1992, p.112)

Dopo questa prima pulitura, veniva fatto combaciare l'intonaco ad un supporto costituito da lastre di ardesia, in modo che aderisse alla porzione di muro che veniva tagliata e assottigliata sul retro e fatta attaccare con gesso da presa (Tav. 10).



Tav.10 Sezione degli strati di un affresco proveniente dal Tempio d'Iside a Pompei. (Museo Archeologico di Napoli inv. 8530): lavagna, gesso,intonaco dipinto.

A distanza di più di due secoli tale metodologia ha dato risultati ottimali conservando le peculiarità fisiche e chimiche della pittura a fresco. Tale tecnica si rivelò la migliore soluzione per garantire la conservazione delle pitture e fu utilizzata largamente dalla monarchia, per rendere mobili i dipinti per fini commerciali.

Dato che ad Ercolano lo stacco era legato alla metodologia di scavo per cunicoli, attraverso i quali era difficile asportare opere di grandi dimensioni, i dipinti estratti erano più piccoli, ridotti generalmente selezionando le scene figurate. Su tale argomento appare fondamentale il saggio¹²⁹ di Maria Pia Rossignani, secondo la quale *nelle decisioni che riguardavano un distacco non si trattò di prendere un provvedimento tecnico quanto di stabilire quello che doveva essere ritagliato da un'intera parete dipinta dando un giudizio qualitativo sul resto della decorazione destinato a rimanere sulla parete e rovinarsi. Oggi freniamo di sdegno davanti al frazionamento, a un'opera di scomposizione e di collage a cui furono sottoposte le pitture di Ercolano e Pompei nel 700 [...]*¹³⁰.

Rossignani, inoltre, riteneva opportuno tenere conto delle condizioni generali dello stato dei luoghi, ad Ercolano infatti le condizioni di lavoro e lo stato dei luoghi erano molto più disagiati rispetto a Pompei, determinando l'impossibilità di abbracciare nella loro totalità le pareti dipinte.

Il prelievo fu sia origine mentale¹³¹, riprendendo la definizione data da Rossignani¹³², che tiene conto della rarità di tali pitture, dell'entusiasmo degli addetti ai lavori nel visionarle, e dell'ansia di acquisizione. Se la decontestualizzazione si svolse in maniera immediata per la statuaria, non fu altrettanto semplice per la pittura, che doveva essere materialmente segata dal muro, operando una selezione dei soggetti figurati, quindi il primo meccanismo che entra in azione prima di precedere all'asportazione meccanica era di carattere psicologico. Conseguenziale alla mancanza di percezione e di appartenenza a contesti figurativi più ampi, a causa della scarsa luminosità e dell'angustia delle gallerie, è stata la compromissione dell'integrità delle decorazioni. La convinzione di poter estrarre tutto ciò che si era in grado di tagliare comportava una forte selezione nella scelta delle pitture da conservare, si trattava del prelievo di *quel tutto* che nella prima fase di scavo era identificato con i soli inserti figurati, definiti nei documenti dell'epoca *quadrillos*¹³³. Il metodo di prelievo delle pitture consisteva o nel riassemblare posteriormente i frammenti d'intonaco staccati, ricomponendoli in

¹²⁹Cfr. M. P. Rossignani, *Saggio sui restauri settecenteschi ai dipinti di Ercolano e Pompei*, in *Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Contributi dell'Istituto di Archeologia*, Serie 3, Volume 1 (1967), pp. 7-43.

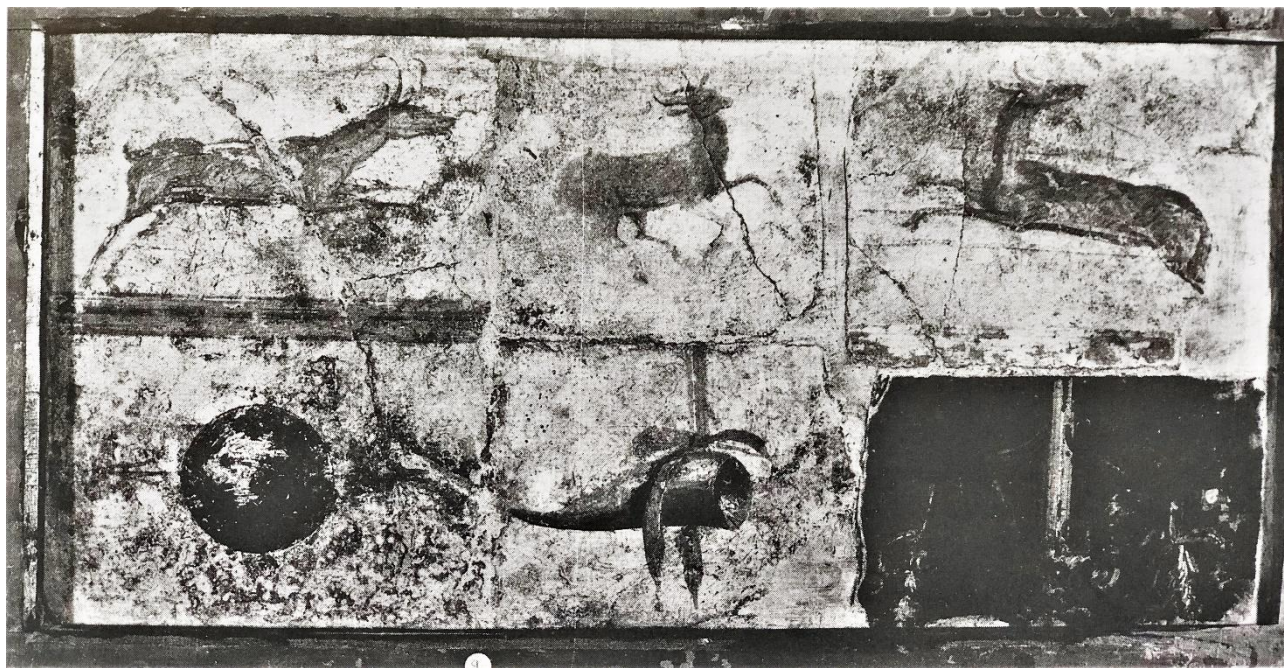
¹³⁰M. P. Rossignani, *Saggio sui restauri settecenteschi ai dipinti...*, op. cit., pp. 7-43.

¹³¹Cfr. M. P. Rossignani, *Saggio sui restauri settecenteschi...*, op. cit., pp. 7-43.

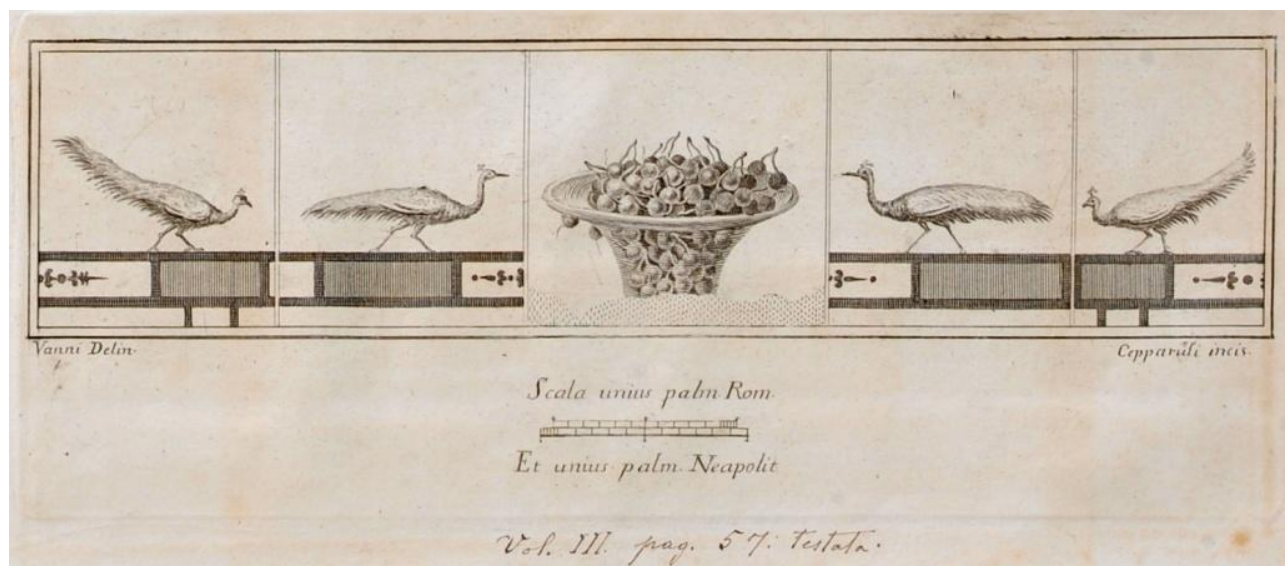
¹³²Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 23.

¹³³Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit. p. 24-28

cosiddetti *pastiches* (Tav.-11-12-13-14), o selezionando per sezioni, quando non si era in grado di effettuare un unico stacco, ricomponendo i frammenti successivamente cercando di mantenerli uniti.



Tav.11 Cassetta con *pastiche* di sei frammenti con animali e motivi decorativi,
(Museo Archeologico di Napoli, inv. 89841)



Tav.12 *Rami inediti* Disegno di Pavoni su fasce, con al centro altro frammento raffigurante un
vaso con ciliegie incisione della seconda metà del XVIII secolo. Vol.III, pag.57.



Tav.13 Montaggio in una cassetta di quattro frammenti con *Pavoni su fasce* con al centro un *Vaso con ciliegie* (Museo Archeologico di Napoli, inv.8626)



Tav. 14 *Pastiche a fondo giallo*, frammenti di affresco assemblati e trasferiti su un supporto di ardesia nel 1748, Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv.9888. Estrattista: Joseph Canart. Provenienza: Pompei, *insula occidentalis*.

Considerati alla stregua di quadri slegati dal contesto pittorico a cui appartenevano, quelle *tonache*¹³⁴ costituivano una sorta di categoria intermedia tra quadri di galleria e reperti di scavo. Nel 1745 un operatore attento come Pierre Bardet, avendo scoperto sei piccole pitture raffiguranti animali, consigliava di staccarle mantenendole unite, si legge infatti che suggeriva di *levare in un solo pezzo le sei pitture*¹³⁵, evitando di separarle, trasformandole in quadretti singoli, operazione che non venne, però, attuata. Sarà dieci anni più tardi Weber, il 13 luglio del 1755, a proporre di staccare una parete nella sua interezza, e, nel caso in cui ciò non fosse stato possibile, egli introdusse una variante significativa che consisteva nel procedere ad una riproduzione grafica integrale dell'apparato decorativo compresa la cornice¹³⁶, scriveva, infatti, che *y en caso contrario seria muy conveniente el disenar primero toda la expressada fachada, incluyendo en el diseno la cornissa que tiene ensima*¹³⁷.

Era il caso del tablinio della parete Sud della Villa di Giulia Felice (Tav. 15), oggi conservato al Museo Nazionale di Napoli, si tratta di un dipinto che rappresenta l'unico esempio staccato

¹³⁴ P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p.26.

¹³⁵ P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 24, vedi nota n. 59. ASN, CRA, f. 1537, inc. 109, (rapporto di Bardet del 12 Maggio 1745; relazione dell'intendente Voschi al Ministro Monteleone, datata 23 Maggio).

¹³⁶ Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., pp. 24-25

¹³⁷ PAH, I, pp. 25-26.

per intero dallo zoccolo al fregio di cui si possiede anche il disegno, realizzato da Giovanni Morghen.



Tav. 15 Incisione di R. Morghen raffigurante la parete proveniente dalla Casa di Giulia Felice. (Museo Archeologico di Napoli inv. ADS 77) da *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni*, Tomo VII, il V delle pitture, Tav. LXXXIV, Napoli 1757-1779, p. 375.

Questi importanti eventi furono possibili grazie alla diffusione del collezionismo e al desiderio di poter raccogliere ed esporre le più straordinarie testimonianze dell'arte degli antichi in un unico luogo, spingendo Carlo di Borbone ad incaricare Canart a sovrintendere alle operazioni di stacco di pitture murali recuperate nei templi, nelle case, e nei palazzi delle dissepolti Ercolano e Pompei. Le pitture dovevano essere condotte al Museo Ercolanese, che rappresentava un'immancabile meta per gli artisti e conoscitori di tutta l'Europa che si spostavano nei luoghi d'eccellenza durante il loro *Grand Tour*¹³⁸. Il giovane Re aveva realizzato una collezione assolutamente unica e difficilmente eguagliabile, gelosamente custodita, visibile da pochi privilegiati che non potevano soffermarsi a lungo sui diversi pezzi. L'uso della tecnica a massello, con le sue implicazioni di carattere conservativo, comportò da un lato la salvaguardia degli affreschi dall'incuria del tempo, e dall'altro ne mutò la

¹³⁸Cfr. P. D'Alconzo, *En Roma y mas en Inglaterra se aprecian muchissimo estas pinturas, las quales se quitan de semejantes parajes. I dipinti murali staccati da Ercolano e Pompei nel XVIII secolo*, in *L'incanto dell'affresco...*, vol. II op. cit., pp. 29-36.

connotazione originaria, trasformandoli in quadri da cavalletto, *etere sussistenti e trasportabili agevolmente da un luogo all'altro*.

Dalle esplorazioni archeologiche delle città sepolte iniziavano a maturare esperienze nella conservazione, dopo i primi fallimenti, tra polemiche, ostacoli e sperimentazioni varie, iniziava a prendere corpo una metodologia di lavoro per la salvaguardia degli apparati decorativi. Due erano i principali interventi eseguiti: stacco e applicazione delle vernici. La tecnica dello stacco venne messa a punto nel giro di pochi anni rimanendo per lo più inalterata, mentre la ricerca dell'applicazione della vernice appare più difficile avviando diatribe con la tecnica esecutiva.

Uno dei primi problemi da risolvere fu la conservazione degli intonaci dipinti. Pitture che avevano riscosso ammirazione per la lucentezza e la brillantezza dei colori, si sbiadivano improvvisamente e si opacizzavano, creando sconcerto e sgomento nell'impossibilità di individuare la causa di tale degrado. Furono avanzate numerose ipotesi, come l'improvvisa mancanza di umidità dovuta al trasporto in superficie, il disseccamento causato dall'aria, addirittura si suppose che la freschezza di quei dipinti avesse sciolto le gomme che tenevano insieme i colori, a sua volta sciolti dal calore della lava poiché era stata impedita l'uscita dell'umidità¹³⁹. Ritagliati i muri dipinti, estratti con non poca difficoltà dai cunicoli sotterranei, assottigliati sul rovescio e allettati su lavagna e gesso in cassoni di legno incorniciati, gli intonaci dipinti figuravano nella galleria reale di Portici come tanti meravigliosi quadri. A causa dell'impatto con la luce, il colore delle pitture, come si è detto, sbiadiva o addirittura si assisteva allo sfarinamento dell'intonaco¹⁴⁰, come sappiamo dalla *Descrizione* di Venuti in cui si legge egli stesso osservò *che quei pezzi di muro, o sia intonaci, portati all'aria, dopo qualche giorno rasciugandosi dalla umidità del terreno sovrapposto venivano a mancare il colore; onde se rasciugava la superficie, e poi sfarinandosi a poco a poco, venivano a soccombere al comune destino*¹⁴¹.

Canart suggerì una sospensione momentanea dell'estrazione, in attesa di individuare una vernice che fosse in grado di salvaguardare la brillantezza della cromia, dato che i dipinti prelevati nella prima estrazione, esposti all'aria, subivano subito un deterioramento. Non essendo in grado di intervenire personalmente, decise di delegare Venuti che iniziò una ricerca volta all'individuazione di esperti che avessero la conoscenza e l'abilità di ovviare al

¹³⁹Cfr. V. Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'arte antica dei greci e Romani pittori del Signor Abate Don Vincenzo Requeno* (...) seconda edizione corretta ed accresciuta notabilmente dall'autore, ed. Stamperia Reale Parma 1787, p. 184.

¹⁴⁰Cfr. F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano...*, op. cit., pp. 58-59

¹⁴¹Venuti 1748, p. 106.

deterioramento delle pitture. A tal proposito si legge infatti che [...] *y no faltando yo en instar el statuario Canart para que se vayan sacando estas pinturas me dize que conviene prim. Haga alguna eperiencias poniendole algun berinz para ver de que no se pierdan en sacarles de las grutas y estar al ayre, como se ha experimentando con la primera pintura*¹⁴².

Forte era la preoccupazione di trovare tempestivamente il modo di arrestare questo processo di alterazione e fissare i colori, un timore che emerge anche dalle parole di Alcubierre nei cui rapporti si legge che egli stesso non cessava *di fare pressione sullo scultore Canart perche si stacchino queste pitture mi dice per prima cosa che si faccia qualche esperienza ponendovi sopra qualche vernice*¹⁴³ [...] *per vedere che non si perdono staccandole dalle grotte e lasciandole all'aria, come si e visto succedere per le prime pitture*¹⁴⁴.

Un resoconto dello stato di degrado delle pitture viene fornito da Gaetano. D'Ancora, Accademico Ercolanese, professore di lingua greca nella Regia Università degli studi di Napoli, che nel suo *Prospetto storico fisico degli scavi di Ercolano e Pompei* scrive a proposito delle pitture pompeiane che *esse sono state distaccate con molta diligenza, e maestria e ve ne sono di quelle che hanno 16 palmi di lunghezza, e 12 di larghezza. Allorché si scoprirono, il loro colorito si trovò ben conservato, ma si vide che si perdeva coll'esporsi all'azione dell' aria. Fu immaginata perciò da un ufficiale siciliano, cognominato Moricone, una vernice, che ne conservava il lustro; ma vi si trovò un difetto notabile, cioè che indurita dopo qualche tempo, si screpola e fa cadere in scaglie l'intonaco, su di cui sono le pitture*¹⁴⁵.

Il Re, inizialmente, decise di far sperimentare una vernice da passare sui dipinti, con *l'idea non meno che si sarebbero più conservate ma che poteva riuscire la loro lucidazione miglior veduta*¹⁴⁶. Dovendo usare più delicate precauzioni al fine di salvaguardare le superficie dipinte fu sperimentata la prima mistura consistente in una stesura d'acqua in cui veniva bollito o dell'aglio o dell'olio ¹⁴⁷. Canart affermò che fu più complicato risolvere il problema dello sbiadimento dei colori delle pitture che il loro distacco¹⁴⁸. Per ovviare agli sbiancamenti che si

¹⁴²Cfr. Ruggiero 1885, relazione del 11 Luglio 1739, p. 37.

¹⁴³G. Urbani, *Note sul libro dell'arte del Cennini in rapporto con alcuni problemi di tecnica di restauro*, in Bollettino ICR, fasc. 2, 1950, p. 62.

¹⁴⁴Cfr. Ruggiero 1855, relazione del 11 Luglio 1739, p. 37.

¹⁴⁵G. D'Ancora, *Prospetto storico-fisico degli scavi di Ercolano e Pompei*, Stamperia Reale, Napoli, MDCCCIII, pp. 52-53.

¹⁴⁶Ruggiero 1885, p. 479

¹⁴⁷Cfr. J. B. Du Bos, *Reflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture*, vol I, Desdra 1760, p. 351; P. Panza, *Antichità e Restauro nell'Italia del Settecento*, Ed. Franco Angeli, Milano 1990, p. 70.

¹⁴⁸Cfr. Nota a firma di G. Canart dell'8 ottobre 1766 riportata in Ruggiero 1885, p. 22.

manifestavano a causa dell'asciugatura dei sali, furono testati diversi preparati e confrontati i risultati¹⁴⁹.

Una vernice fu proposta da Giovanni Casella, miniaturista di corte, un'altra fu data a Canart dal Marchese Capponi di Roma e un'altra fu fatta arrivare da Firenze, ma fra tutte il sovrano scelse quella di Moriconi, su consiglio di Venuti, che, nella sua *Descrizione*, espone il merito della scelta di Moriconi e dell'uso della vernice, affermando che *tanto si potrà dire circa la vernice, che io fui cagione, che si desse alle sopradette pitture*¹⁵⁰.

Da un documento del 1766 sappiamo che a Roma si erano fatti venire campioni di una vernice che cola raccomandava, altre se ne sperimentarono e infine il sovrano stesso scelse come ottima su consiglio anche di M. Venuti, quella proposta dal Moriconi, un'ufficiale di artiglieria che ne aveva fatto buone esperienze alla corte di Torino¹⁵¹.

Moriconi, ufficiale di artiglieria, giunto dalla Sicilia nel 1739 affermando di possedere una mistura miracolosa capace di ravvivare i colori dei dipinti pompeiani, fu presentato da Venuti al Re [...] come professore insigne nel dare le vernici alla Chiese [...] essendosi fatto onore spazialmente alla corte del re di Sardegna¹⁵² e come il solo capace di ridare l'antica lucentezza ai colori delle pitture che per sua mano venivano ravvivati e per così dire imprigionati per resistere ancora altri secoli nell'ornamento del Reale Palazzo e per gloria di un Re così benigno e clemente¹⁵³.

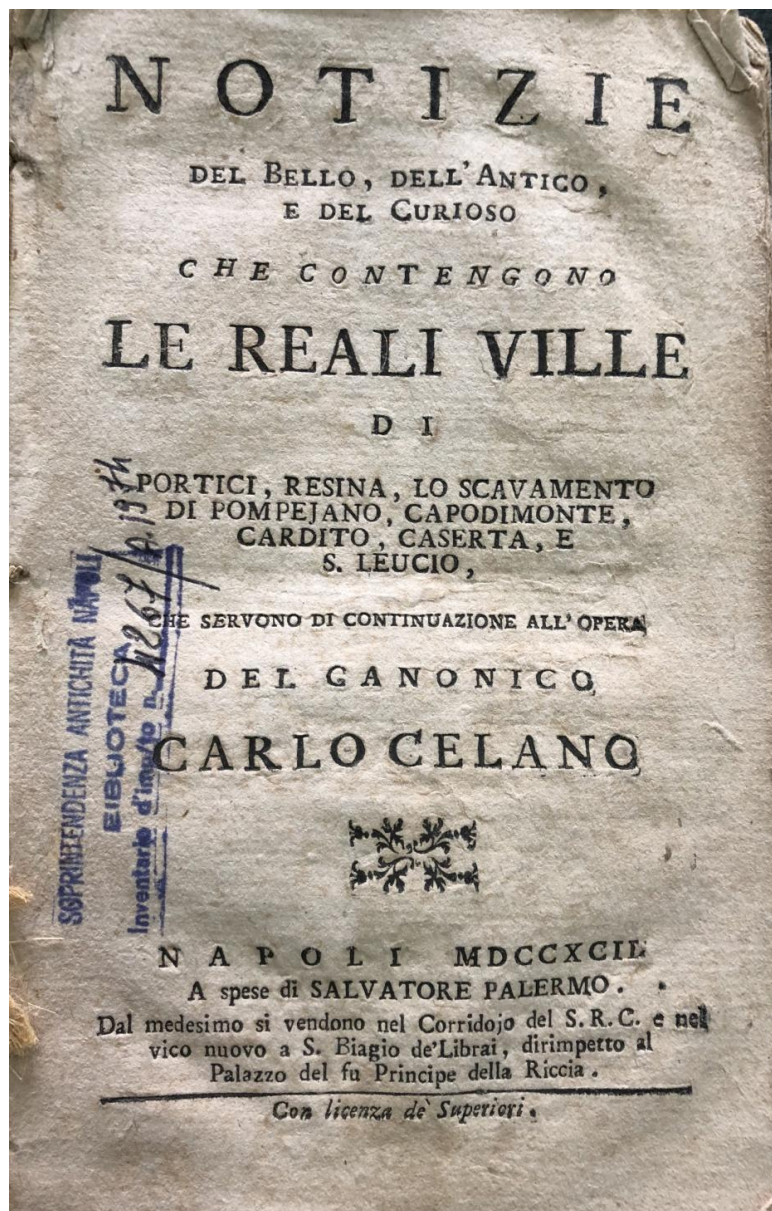
¹⁴⁹Cfr. G. Prisco, *Restauro per via di mettere restauri per via di togliere. Alla ricerca di un metodo nelle officine di Portici* in R. Cantilena, A. Porzio (a cura di), *Herculanense Museum, Laboratorio sull'antico...*, op. cit., p. 191.

¹⁵⁰Venuti 1748, p. 115.

¹⁵¹F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano e le "Antichità"*, in AA. VV. *Le antichità di Ercolano*, Banco di Napoli, Napoli 1988, p. 22.

¹⁵²Venuti 1748, p. 106.

¹⁵³R. Cantilena, *La conservazione ed il restauro dei dipinti pompeiani, tra settecento e Ottocento*, in *Alla ricerca di Iside. Analisi studi e restauri dell'Iseo Pompeiano nel Museo Di Napoli*, ed. ARTI Roma 1992, pp. 105-110.



Tav. 16 C.Celano, *Notizie del Bello dell'antico e del curioso della città di Napoli, che contengono le reali ville di Portici, Resina, lo Scavamento di Pompejano, Capodimonte Cardito S.Leucio e Caserta, che servono di continuazione all'opera del canonico Carlo Celano, a spese di Salvatore Palermo Napoli, 1758.* (Biblioteca Museo Archeologico Nazionale di Napoli)

Celano descriveva Moriconi (Tav.16) come *un chimico meccanico, che avea sperimentato profittevoli a vari usi alcune vernici di sua vernice, colle quali grande onore aveasi acquistato nella Corte del Re di Sardegna. Trovò che questo abile Ufficiale possedeva in fatti una vernice di suo particolar ritrovato [...] venivano i colori madesimi talmente attaccati alla materia, che potean resistere per secoli*¹⁵⁴.

Grazie a Venuti e in accordo con Canart, Moriconi ottenne il permesso di passare la vernice sui dipinti riportati alla luce, in una lettera indirizzata al Re si legge che *era l'estate del 1739*

¹⁵⁴C. Celano, *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso di Portici, Resina, lo scavamento di Pompejano, Capodimonte, Cardito, Caserta, e S. Leucio, a spese di Salvatore Palermo, Napoli 1758*, pp. 60-61.

*quando si decise di adottare la vernice proposta dal Moriconi la quale garantiva effetti prodigiosi e miracolosi ma ciò che oggi importa che esse fu utilizzata su tutte le pitture trasportate nel Museo Ercolanese nei successivi 25 anni il che vuol dire che fu adoperata su un migliaio di affreschi staccati con evidenti conseguenze*¹⁵⁵.

Ulteriori testimonianze della sua attività risalgono alla primavera del 1740, come si evince dalle note di richiesta di pagamento delle spese, da cui si legge che in quell'anno la vernice fu passata su oltre cinquanta dipinti. Moriconi non era affatto disposto a comunicare le modalità di preparazione del prodotto, pur rivelandone i componenti, egli teneva per sé il dosaggio della composizione. Era comunque possibile desumere con approssimazione la ricetta da una nota di pagamento di Moricone stesso presente in Ruggiero¹⁵⁶ dove si legge che *questa era a base di acqua ragia, spirito, coppale, ambra, gomma elimi e sanderaca ma aveva il torto di ingiallire e provocare lo strappo di colore*¹⁵⁷.

In pratica, il sistema di Moriconi consisteva nel lavare le superfici dipinte con spirito e nell'applicare successivamente una o più mani di vernice composta di gomme sciolte in acqua ragia. Si decise allora di sottoporla all'esame di un altro esperto che da una prima analisi constatò che il lavaggio preliminare risultava dannoso, ma tale suggerimento non fu mai preso in considerazione; così al siciliano fu garantito di continuare a tenere segreta la composizione, perseverando a consentirgli di rovinare i dipinti con la sua mistura.

Si trattava di una miscela, come si è detto, a base di resine, completamente trasparente appena preparata, ma destinata ad ingiallire nel tempo, scrostandosi e portandosi via la superficie pittorica, l'alterazione cromatica avveniva abbastanza rapidamente, offuscando le superfici dipinte, inoltre, se data in due mani successive, nel disseccarsi, si screpolava e strappava il colore¹⁵⁸. La vernice di Moriconi apparteneva a quella categoria che nel Settecento veniva definita delle 'vernici chiare', caratterizzate dal fatto che non alteravano il tono dei colori, e che secondo Filippo Bonanni, storico biologo e autore del *Trattato sopra la vernice detta comunemente Cinese*, li rendevano più belle e vivaci¹⁵⁹. La presenza d'ambra

¹⁵⁵P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 29. Affermazioni tratte dalle parole di Bernardo Tanucci in una Lettera scritta al Re di Spagna il 5 agosto del 1760 in cui si affermava che le pitture trattate erano 1029. Vedi nota n 88, p. 29.

¹⁵⁶[...] *In vista della riv. Carta di V. E del 25 prossimo passato, in quale d'ordine di S. M mi acclude la nota delle spese che dice aver fate D. Stefano Mariconi in viaggi a Portici e vernice data alle pitture antiche che si cavano da' pozzi di Resina, affine d'esaminarla ed e interrogare il medemo sopra l'esistenza di sua rappresentanza [...]*, Ruggiero 1885, Napoli 8 Marzo 1741, p. 71.

¹⁵⁷M. Cagiano de Azevedo, *Vernici settecentesche sulle pitture di Ercolano e Pompei*, in *Bollettino ed Istituto centrale di restauro*, Roma 1950, pp. 45-46.

¹⁵⁸Cfr. *Ibidem*.

¹⁵⁹Cfr. F. Bonanni, *Trattato sopra la Vernice detta comunemente cinese in risposta data all'illmo sig. Abbate Sebastiano Gualtieri cavaliere di S. Giacomo...* E presentato in stampa all'illustriss... marchese De Abrantes stato ambasciatore in Roma ... dal p. Filippo Bonanni della Compagnia di Gesù, Ed. Placho Giorgio, Roma 1720, p. 23.

all'interno della mistura fa dedurre l'origine del colore giallognolo, mentre la quantità di spiriti fa pensare che la vernice fosse molto liquida, in modo da rendere più facile l'applicazione sulla superficie spesso irregolare degli affreschi, inoltre la presenza di resine, come la elmi e la sanderaca ne garantiva l'elasticità nel tempo.

Alla morte di Moriconi, alla fine dell'aprile del 1750, era Intendente Generale della Reale Villa di Portici, Angelo Accijauoli, che sottopose al marchese Fogliani, la questione della vernice, proponendo alla moglie di Moriconi, Rosa Percolla, che custodiva la composizione segreta del preparato, di subentrare nel ruolo del marito, assegnando alla vedova un compenso proporzionale al lavoro svolto. Ma l'impegno dovette gravarle a tal punto, che la donna rivelò il segreto della famosa vernice in cambio di un'adeguata pensione.

I rischi insiti nell'affidare alla sola vernice la buona conservazione dei dipinti furono denunciati con critiche tecniche dal Conte Calyus.¹⁶⁰ Questi temeva che il rimedio potesse rivelarsi il peggiore dei mali¹⁶¹. Anche il Wickelmann condannava questa composizione e i suoi effetti, infatti riteneva che la sua stesura sistematica avesse impedito una corretta analisi della loro tecnica esecutiva, alterandone i caratteri superficiali. Ne sorse un contenzioso e fu deciso di inviare a Portici, per esaminare la questione, i più accreditati artisti del tempo come Francesco De Mura, Ferdinando Fuga, Cesare Coppola e Giuseppe Bonito, tutti concordi nel considerare dannosa tale vernice. Tra i pareri espressi è illuminante per la sua modernità quello di de Mura: *Perciò umiliando a V. M il mio debole parere, direi che per conservare per quanto si può quell'aria e quello spirito di antichità di quelle nobili pitture non convenga affatto ne di stringerle ne di bagnarle con vernice ne con altro liquore ma solamente tenerle custodite e guardate dall'aria e da i raggi solari coperte da cristalli o altro secondo la grandezza dei quadri*¹⁶². Continua, poi, aggiungendo *che tutti guai avevano avuto inizio da quando si era presa la decisione di fare il trattamento alle pitture meglio sarebbe stato non toccarle con nessuna sostanza e solo di proteggerle con cristalli e vetri*¹⁶³.

Nel contempo Paderni aveva preso provvedimenti facendo realizzare una vernice secondo una sua ricetta che sottopose alla verifica del Conte Coppola, presidente della Camera Regia. Questi, in una lettera a Tanucci, entusiasta, affermava che la mistura non scrostava i dipinti e non li anneriva. L'inchiesta si concluse con il parere finale di Canart, protagonista delle vicende delle pitture convocato come esperto più accreditato; secondo cui la vernice di

¹⁶⁰Cfr. A. C. Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques ed romaines*, ed. Duchesne, Paris 1752-1767.

¹⁶¹Cfr. F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano e le 'antichità'*, in AA. VV., *Le antichità di Ercolano*, Banco di Napoli, Napoli 1988, p. 23.

¹⁶²Ruggiero 1885, Napoli Luglio 1766, p. 478.

¹⁶³*Ibidem*.

Moriconi occorre applicarla in tempo, ossia quando i dipinti estratti perdevano la loro umidità, e non bisognava darle mai due mani. In conclusione, se risultava dannosa per alcuni aspetti, secondo Maria Pia Rossignani, la presenza di ambra e coppale proteggeva dall'altro canto, i colori, così come affermava Cagiano, secondo cui *non era una vernice difettosa ma di applicazione poco cauta*¹⁶⁴.

Padre Piaggi¹⁶⁵, contrario all'uso di questa vernice, constatava che altro che non era che una comune vernice di *China*, ossia di lacca da lucidatore. Piaggi la paragonava a quella di Antonio Pellegrino Orlandi. Tale informazione era riportata, nell'Abecedario Pittorico, datato 1719, quindi antecedente alla formula del Moriconi. Quella di Orlandi, invece, essendo chiara e trasparente, era adatta per laccature, atta a formare una sorta di superficie vetrosa. La molteplicità di soluzioni riguardo al metodo da utilizzare fece nascere un dibattito sulle tecniche pittoriche, e il problema della conservazione dei dipinti venne studiato sulla tecnica esecutiva originale, ossia prima del disseppellimento della città. Va detto, inoltre, che lo studio della tecnica esecutiva della pittura parietale pompeiana ebbe inizio dopo circa quindici anni dalla scoperta di Ercolano. Le sperimentazioni e la scelta dei trattamenti conservativi avvenivano nei laboratori di Portici, con tentativi empirici, dal momento che la chimica non era stata ancora utilizzata nelle indagini dei materiali costituenti dei dipinti¹⁶⁶.

I responsabili degli scavi dovendosi occupare della custodia e salvaguardia dei dipinti, si vedevano costretti a scegliere un intervento non sufficientemente sperimentato, ma che garantiva il salvataggio dal deterioramento delle pitture quando venivano estratte. In ogni caso, si continuò ad adoperare la vernice di Moriconi per circa un quarto di secolo, non solo per fini conservativi ma anche per garantire una migliore leggibilità delle immagini, tanto che i disegnatori che lavoravano al volume delle *Antichità di Ercolano* non potevano effettuare i loro disegni se non dopo la verniciatura. Gran parte degli equivoci e delle divergenze sui sistemi e sulle metodologie da adottare per la conservazione, derivavano dalla poca conoscenza della maniera di dipingere le pareti delle città vesuviane prima della loro distruzione¹⁶⁷. Nel primo volume dell'*Antichità di Ercolano* la tesi ufficiale sosteneva che tali dipinti erano stati realizzati a tempera, e che quindi non bisognava trattarli con l'uso di solventi, anche J. J. Winckelmann era dello stesso parere, aggiungendo che la vernice era stata

¹⁶⁴M. Cagiano de Azevedo, *Vernici settecentesche sulle pitture...*, op. cit., pp. 40-41.

¹⁶⁵Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁶Cfr. G. Prisco, *Restauro per via di mettere restauri per via di togliere. Alla ricerca di un metodo nelle officine di Portici* in R. Cantilena, A. Porzio (a cura di), *Herculanense Museum, Laboratorio sull'antico...*, op. cit., p. 191.

¹⁶⁷Cfr. L. Vlad Borrelli, *La pittura e la tecnica della conservazione in Pompei 1748-1980...*, op. cit., pp. 81-87.

usata senza procedere ad un'attenta analisi dei procedimenti esecutivi¹⁶⁸ esprimendosi con giudizi fortemente critici e negativi sul lavoro svolto fino a quel momento, poiché non era stata effettuata alcuna indagine sulle pratiche utilizzate dagli antichi. Contestualmente, stigmatizzava la fretta e l'incapacità di uno studio approfondito, poiché gli operatori non avevano conoscenze approfondite della realtà con cui si dovevano confrontare. Egli non lesinò critiche, sostenendo che la vernice era una crosta che impiastrava le superfici e impediva l'individuazione della tecnica esecutiva adoperata dai pittori del tempo, si legge infatti che *in quel epoca si trovò una persona che si fece innanzi con una vernice per conservare quei dipinti, e questa vernice va subito data a tutti i dipinti che erano stati scoperti, e non è più possibile per conseguenza l'esaminare quale fosse il metodo delle pitture*¹⁶⁹ rimproverando inoltre che *la vernice ha la virtù di staccare i colori a vista d'occhio [...]*¹⁷⁰. Winckelmann, quindi, attribuiva all'invecchiamento della vernice l'aspetto opaco e oscurante a cui erano soggetti i colori delle pitture ercolanesi¹⁷¹.

Le indecisioni degli operatori e le critiche del Winckelmann diedero adito ancora a polemiche molti anni dopo da parte di Giuseppe di Mattia, esponente dell'Accademia di Belle Arti, il quale in una relazione del 1842 rimproverava con forza le condizioni del dipinto con il *Teseo* che si presentava tutto disfatto per *cagione del così detto encausto con che fu tempo addietro verniciato*¹⁷². In merito all'uso della vernice di Moriconi abbiamo si legge ancora che *capitò ancora da Sicilia in Luglio 1739 un ufficiale di artiglieria, spacciando i miracoli di una sua vernice nel ravvivare i colori dei dipinti murali, composta come poi si vide, di sostanze ordinarie e di poco valore che a lui si pagava grana 30 il palmo quadrato (lire 18,21 metro) e con essa a impiastriccio centinaia di pitture che poi con il tempo offuscate da un velo gialliccio che tuttavia si dura fatica spezzarlo*¹⁷³. Il valore intrinseco di tale polemica sta nell'aver evidenziato la mancanza della restituzione di una traccia del passaggio del tempo in un'ottica di conservazione, dimostrando che queste pitture non rientravano in un programma di tipo conservativo-restaurativo. Canart affermava che la vernice non aveva la funzione di conservarle ma di renderle più lucide. L'assenza di un'operazione reintegrativa pittorica

¹⁶⁸Cfr. J. J. Wickelmann, *Le scoperte di Ercolano*, a cura di F. Strazzullo, Liguori, Napoli 1981, p.87.

¹⁶⁹Prima lettera sulle scoperte di Ercolano al Sig. Conte Enrico Bruhl del 1762, contenute in J. J. Winckelmann, *Le scoperte...*, op. cit., pp.27-30

¹⁷⁰In una lettera al Bianconi della meta di luglio del 1758 in J. J. Wickelmann, *Briefe, Entwürfe und Rezensionen zu den Herkulaischen Schriften*, Edd. A. H. Borbein, M. Kunze, B.2: Herkulanischen Schriften Winckelmanns, T.3, Mainz 2001, p.21.

¹⁷¹Cfr. F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano...*, op. cit., p. 59.

¹⁷²P. Cufino, *Conservazione e restauro: gli interventi dell'Accademia delle Belle Arti*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, Atti del convegno di studi Napoli 5-6 Novembre 1997, Ministero per i Beni e le attività culturali, Ufficio Centrale beni archivistici, Roma 2000, pp. 215-220.

¹⁷³Ruggiero 1885, p. XIV-XV.

rende tali opere intelleggibili in mancanza di una stratificazione storico-estetica. L'effetto sui dipinti appena verniciati è esemplificato dalla descrizione fatta agli inizi degli anni 50 del Settecento pittore Nicolas Cochin in cui si legge *l'espece de vernis qu'on y a applique paroît leur avoir rendu leur premier feu, sans leur avoir fait aucun tort*¹⁷⁴.

Nel 1750-51 Cochin, incisore e direttore del gabinetto dei disegni di Luigi XV, accompagna il fratello della Marchesa Pompadour, Abel Francois Poisson de Vandières, con l'architetto Soufflot e l'abate Blanche, in un viaggio in Italia che prevedeva la visita di Pompei ed Ercolano. Cochin raccolse informazioni ed immagini, pubblicandoli nel 1754, insieme a Jerome Charles Bellicard, architetto, in un volume sotto il titolo di *Observations sur le antiquites de la ville d'Herculanum et la sculpture des Anciens*¹⁷⁵ (Tav.17). L'opera costituisce il primo tentativo di rappresentazione delle rovine di Ercolano. I disegni, essendo ancora in vigore il divieto del Re, furono eseguiti a memoria, uscendo e rientrando dal Museo e correggendo gli errori con visite successive. L'infedeltà delle riproduzioni è dovuta proprio alla modalità di realizzazione del disegno, Cochin, infatti, raggiungeva a passo veloce la prima osteria fuori dal museo per non incorrere nei rimproveri dei sorveglianti incaricati dal direttore Camillo Paderni, che impediva ai visitatori di prendere appunti e memorizzare ciò che vedevano.

Dalle fonti emerge che la vernice di Moriconi veniva considerata un rattivante più che un protettivo, per aumentare il tono dei colori, alla stessa stregua delle secchiate d'acqua che i custodi gettavano sulle pitture per bagnare le superfici in occasione delle visite agli scavi, come si evince in un rapporto di Canart al ministro Tanucci dove si legge che *con l'idea nemmeno che si sarebbero ancora piu conservate ma che poteva riuscire la loro lucidazione e miglior veduta*¹⁷⁶.

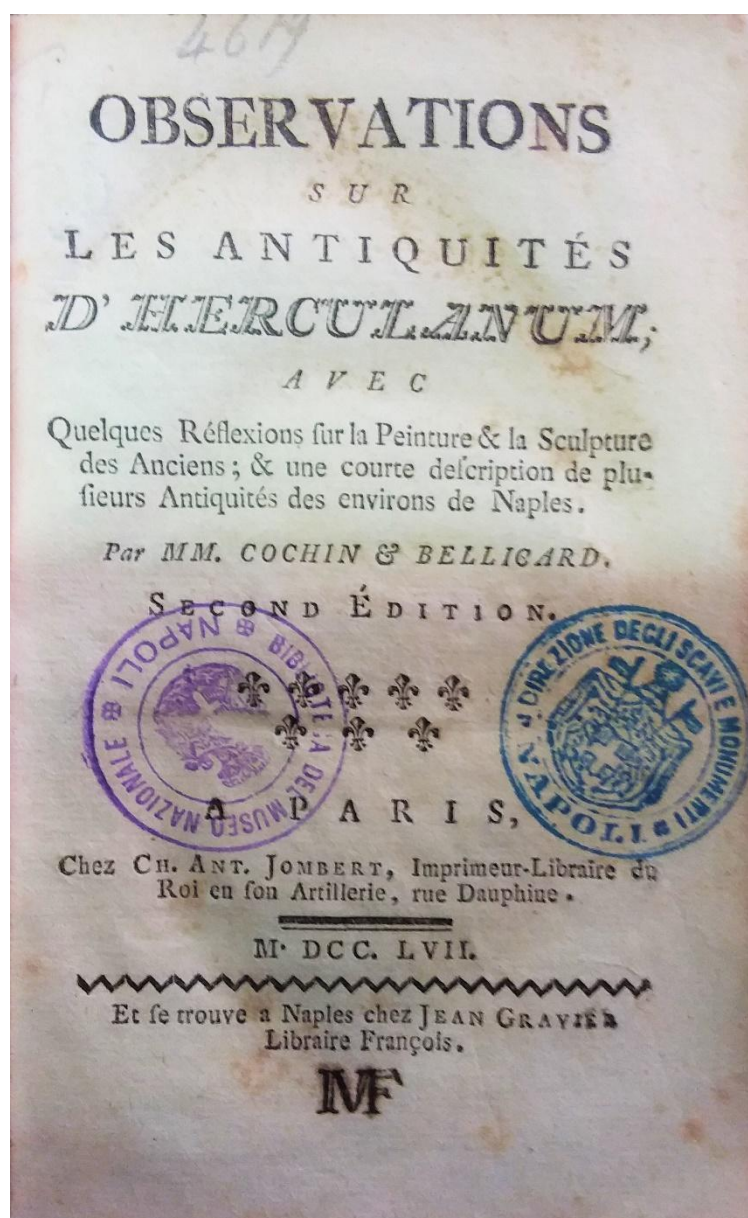
Negli allestimenti che si susseguirono nella Reggia di Portici la funzione di lucidatura era svolta dalle lastre di cristallo inserite nella cornice¹⁷⁷ la cui presenza è menzionata nel 1759 in alcuni documenti d'archivio. Doveva trattarsi di una novità, un accorgimento che fu introdotto

¹⁷⁴Ch. N. Cochin, *Lettre sur les peintures d'Herculanum aujourd'hui Portici*, Bruxelles 1751, p.10.

¹⁷⁵Ch. N. Cochin, J. C. Bellicard, *Observations sur les antiquites de la ville d'Herculanum et la sculpture des Anciens, & une courte description de quelques des environs de Naples*, Jombert, Paris 1754.

¹⁷⁶Ruggiero 1885, pp. 479-480.

¹⁷⁷Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 34, nota 124; la protesta di Canart trasmessa il 7 settembre del 1764 per la mancata consegna dei cristalli; ASN CRA antica Fascio.1541, inc. 25, pubblicata sempre in D'Alconzo 2002, vedi appendice, pp. 107-108 . 6 settembre 1764: *Biglietto di Joseph Canart al Marchese Acciajuoli sulle difficoltà incontrate nell'ottenere da Camillo Paderni vetri per le pitture*.



Tav.17 Cochin & Bellicard *Observations sur les antiquités d'Herculanum avec quelques réflexions sur le peinture & la sculpture des anciens; & une courte description de plusieurs antiquites des environs de Naples*, Jombert .Paris 1757. Frontespizio.

presumibilmente nel secondo allestimento, sulla sua utilità il giudizio era unanime, infatti, sia Tanucci che Canart lamentavano i ritardi nella consegna con cui si procedeva alla fornitura e si pensa che tale ritardo fosse esteso anche ad altre classe di materiali, come nel caso dei mosaici da restaurare e da destinare alla Reggia Spagnola, si legge infatti *y por loca que toca al a conoscenza cristal se lo podria si lo necessita para su conservacion, y sino no*¹⁷⁸. Ancora, Winckelmann riportava che alcune pitture più grandi come il *Teseo liberatore*, *Eracle ritrova il figlioletto Telefo* e *Chirone e Achille* (Tav.18) erano montate su teche con sportelli di

¹⁷⁸G. Prisco (a cura di), *Supporti, Casseforme, cornici: le fonti*, in *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro*. Indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Ed. Cangemi, Roma 2009, pp. 57-61.

cristallo¹⁷⁹ così da poter essere aperti¹⁸⁰. Da documenti inediti provenienti dall'archivio storico del Museo Archeologico emerge l'uso di vetri nel 1766 su invito del Maestro falegname Giovanni Amitrano a protezione delle pitture antiche, *il maestro falegname Amitrano suppose se li facesse fare le casse per collocare le pitture Antiche siccome hanno fatto vari altri lavori di suo professione in d. Museo, e sta facendo presentemente li Telari per li vetri, che si pongono avanti alle pitture*¹⁸¹. Anche Paderni ordinò di chiudere con i vetri le pitture esposte al Museo, come si legge in un altro documento infatti *sebbene Camillo Paderni le ha fatto fare le casse per li modelli di Gesso, ed altre antichità che furono mandate in Spagna, e l'abbia fatti fare li Telari e glieli faccia fare per chiudere con i vetri le pitture antiche che va collocando nel Real Museo quali Telari prima si facevano da Falegnami Gio Tulinari ed Angelo de Simone siccome fanno tutti gl'altri lavori di Real Servizio attinenti a questo Real Sito. Le casse, e forme, che il supp.te dimanda fare, sono state finora fatte dalli Tullinari, e Simone e lo scultore Canart ne resta contento*¹⁸². Amitrano implorava Paderni a velocizzare l'invio dei 'Telari', chiedendo una sorta di scanalatura per l'inserimento del vetro¹⁸³: *Signore, Giovanni Amitrano Maestro falegname posto al piede della M.V. con umili suppliche l'espone come avendo travagliato continuamente: a Porci e propriamente: Nel Real Museo come anche al presente ritrovasi lavorando ai Telari avanti alle antiche pitture, ora essendoli noto che debbonsi fare le casse p.li scavamenti dette pitture; il supp.te ne a pregato a Camillo Paderni il quale le ha risposto che vi vuole l'ordine supremo. Percio supp.ca la M.V. volere ordinare di farli fare d. lavoro; Siccome il d. Supp.te: ha avuto sempre l'onore di servire la M.V. in simili opere così in Portici come in C. di Monte ed altri luoghi Regi*¹⁸⁴.

Successivamente dagli appunti del viaggio a Napoli nel 1783 di Tommaso Puccini, Direttore della Galleria degli Uffizi, emergeva una breve e preziosa notazione che confermano la presenza in quella data di lastre di vetro e dell'uso della vernice, scriveva, infatti, che *tutti quadri sono sotto il loro vetro tutti coperti da vernice*¹⁸⁵.

¹⁷⁹Cfr. J. J. Winckelmann, *Johann Winckelmanns Sendschreiben van den Herculaniscen Entdeckungen*, Ed. Verlegts George Conrad Walther, Dresden 1762, p. 87.

¹⁸⁰Cfr. E. Sorbo, *Tra Materia e Memoria*, op. cit., p. 161.

¹⁸¹AS-MANN, VIII D.5, 6, 2. *Casse di legno e cristalli per le pitture*, 1766.

¹⁸²AS-MANN, VIII D.5, 6, 2. *Casse di legno e cristalli per le pitture*, 1766.

¹⁸³Cfr. G. Prisco, *Supporti casseforme...*, op. cit., p. 68. G. Prisco dagli studi degli esemplari superstiti presenti nel deposito del Museo ha identificato il sistema casseforme-cornice-vetro: le cornici che rifiniscono la cassaforma, a profilo rettangolare presentano al di sotto del guscio obliquo dorato, una scanalatura per l'inserimento dei vetri.

¹⁸⁴AS-MANN, VIII D.5, 6, 2

¹⁸⁵G. Prisco, *Gli allestimenti museali*, in *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro*, op. cit., p. 8.



Tav.18 Chirone e Achille. Disegnatore Francesco La Vega. Incisore Rocco Pozzi, da *Le pitture antiche di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, Tomo I, Regia Stamperia, Napoli 1757; tavola VII, p.43. Incisione, Biblioteca dell'Accademia di Architettura, Mendrisio.

L'uso delle vernici riporta l'attenzione su Moriconi e sulla vernice alla *chinese*, in quanto la ricerca¹⁸⁶ è partita seguendo le tappe del suo soggiorno napoletano. Gli scarsi accenni alla sua carriera di artigiere non trovano riscontro in materiale d'archivio, mentre notizie legate alla sua professione di restauratore si limitano al periodo dei trattamenti degli affreschi ercolanesi e pompeiani, con flebili tracce della composizione della sua vernice dalla quale vengono elencati gli ingredienti e quantità con i relativi prezzi. Della sua professione di restauratore si hanno solo poche notizie che non hanno permesso di giungere a comprendere

¹⁸⁶Cfr. C. Arrighi, A. Laino, *Una vernice alla cinese di Stefano Moriconi sui dipinti di Ercolano e Pompei. Fonti, lessico, e sperimentazioni*, Bollettino ICR, nuova serie, numero 15, Luglio-Dicembre 2007, pp. 70-108.

esattamente come sia riuscito ad entrare nel novero di coloro che hanno preso parte ai lavori degli scavi di Ercolano e Pompei.

Data per certa la testimonianza di Venuti e accolta favorevolmente la sua fama di laccatore alla *chinese* presso il Regno di Sardegna, da questo momento le notizie si sono basate su dati storici circostanziali. La grande fortuna suscitata in Europa dalle decorazioni orientali fin dal XVII secolo, raggiunge nel Settecento anche l'Italia ed in particolare la corte sabauda. Gli anni trenta rappresentano un momento di grande riorganizzazione architettonica del territorio torinese, i Savoia, infatti, in questo tempo, tendono ad un rinnovamento della città di Torino per dare sfoggio della dinastia in ascesa. Sono gli anni in cui Filippo Juvarra si occuperà dei cantieri di Palazzo Reale e di Villa Regina, coordinando non solo gli aspetti architettonici ma anche quelli legati agli apparati decorativi interni, infatti realizzerà per queste dimore, manufatti trattati alla 'china' su imitazione orientale. La documentazione relativa alla decorazione degli interni non nomina la presenza di artisti che non fossero di provenienza piemontese, anche se l'origine siciliana di Juvarra ha fatto ipotizzare che l'architetto avesse raggiunto la corte sabauda con una schiera di collaboratori tra cui, proprio Moriconi.

Nel 1734 Juvarra lasciò il Piemonte alla volta di Madrid, chiamato alla corte di Filippo V e di Elisabetta Farnese, genitori del futuro Carlo III. Per il sovrano realizzò il sito reale, San Ildefonso a Segovia, residenza dell'infante. Ancora, nel 1735 progettò due ambienti alla 'china', è possibile quindi ipotizzare che Moriconi sia stato a Segovia per lavorare con Juvarra alla decorazione, in quanto furono impiegate anche maestranze esterne di fiducia dell'architetto. Il contatto con la Corte Borbonica potrebbe essere avvenuto attraverso il suo impiego presso la Corte Spagnola, anche se questa supposizione già all'*entourage* borbonico si scontra con la tesi di Venuti che dichiara di essere stato il tramite del suo ingresso alla Corte di Carlo. A sostenere la tesi, invece, è Canart, che in un documento¹⁸⁷ scriveva che *questa vernice dunque del citato Commis straordinario che incontrò tanto il Sovrano gradimento, fu dalla M.S. fermata e stabilita anche in preferenza delle sue molte che faceva per Real. Piacim; e volle che in seguito fosse data alle pitture antiche [...]*¹⁸⁸. Questa frase potrebbe confermare la sua presenza a corte come laccatore, e non solo come ufficiale di artiglieria. Anche se sulla scorta degli studi di F. Gheroldi, attraverso la disamina degli ingredienti elencati dallo stesso Moriconi in una nota spese ed il confronto con ricette coeve, si può supporre che il tipo di vernice adoperata doveva appartenere a quelle classificate nel Settecento come vernici chiare, ossia a base di resine e

¹⁸⁷Cfr. Rapporto di Joseph Canart, Portici 8 ottobre del 1766 in Ruggiero 1885, pp. 479-480.

¹⁸⁸Rapporto di Joseph Canart, Portici 4 Ottobre 1766 in Ruggiero 1885, p. 479.

solventi a spirito ben diverse dalle vernici grasse, a base di oli, e da quelle di China, ossia le lacche da lucidatori¹⁸⁹.

Mentre a Napoli, come abbiamo già visto, esisteva una tradizione nello stacco degli affreschi, non esistevano pittori che avessero conoscenze più approfondite sul restauro. Queste notizie sono reperibili dalla lettera che un anonimo napoletano scriveva in risposta a Filippo Hackert sull'uso di vernici applicate alle pitture. Il pittore tedesco riteneva i napoletani incapaci di trattare le superfici dei quadri e li rimproverava di utilizzare la chiara d'uovo anziché vernice a base resinosa. L'anonimo napoletano affermava che le vernici a base di resine tendevano ad ingiallire e a creare problemi alla pellicola pittorica. In conclusione si può dire che accostarsi alla storia delle tecniche di restauro dei dipinti vesuviani comporta a rinunciare ad un tentativo di tracciare un percorso lineare. L'assenza inoltre di un dibattito teorico grava su un approccio metodologico in cui l'interazione tra esperienze e operatori di diversa formazione contribuì alla definizione dei cantieri di scavo. Il problema reale era l'assenza di uno scambio tra esperienze e interventi di operatori di formazione pittorica e archeologica. Errori di strategie e assenza di formazione professionale gravano nella costruzione di un'equipe destinata a raccogliere l'eredità di un patrimonio.

Allo stesso tempo, questa varietà interpretativa e procedurale fornirà elementi stratificati indispensabili nella pianificazione di interventi futuri, che, fondata su conoscenze multidisciplinarie, articolate e documentate, consentirà un corretto approccio conservativo.

¹⁸⁹Cfr. G. Prisco, *Pictura excisae: per una storia del restauro dei dipinti da scavo alla corte di Napoli*, Bollettino ICR, nuova serie, Numeri 8-9, Gennaio-Dicembre 2004, pp. 129-136.

1.1. Il ruolo di Joseph Canart e Camillo Paderni nel distacco dei dipinti pompeiani nella prima fase di scavo.

Quando Carlo di Borbone iniziò ad occuparsi degli scavi di Ercolano e Pompei, il regno stava affrontando una serie di incertezze che minavano la stabilità della dinastia. Prima di ogni cosa, bisognava accreditarsi nei confronti delle altre potenze europee e superare la crisi determinata dalle pretese di successione dell'Austria. In questi anni Napoli si trovava, infatti, al centro dell'interesse di antiquari italiani e stranieri attirando studiosi d'antichità e contribuendo ad improntare il gusto del secolo. Quella delle città vesuviane rappresentava un'impresa archeologica che per larghezza di mezzi e ampiezza di prospettive non trova riscontro nel passato. Il valore delle scoperte e delle collezioni da collocare nei palazzi reali, trasformati, in parte, in Musei, andò a definire un primato che ne faceva un tratto distintivo della casa reale, invidiato dalle corti di tutta l'Europa.

Purtroppo il lavoro degli scavi, anche per responsabilità del sovrano stesso, fu inficiato da gravi errori, dovuti alla scarsa esperienza dei responsabili degli scavi addetti alle operazioni. Zevi, nel 1980, la definisce [...] *la storia delle scoperte che sollevarono l'interesse vivissimo nell'Europa del tempo, improntando il gusto, e anche la moda di tutta un'epoca; la storia, ancora, della creazione di complessi museali di straordinaria importanza, visitabili dal pubblico è meta obbligata per ogni studioso e visitatore colto e grazie ai quali Napoli acquistò una posizione di primo piano. [...] Ma, per paradosso, è anche la storia di una strategia vanificata da continui errori di tattica; la storia dell'infelice gestione di un'idea che aveva del grandioso la storia di sprechi di energie, di privative, di proibizioni inutili. [...] Impresa nata sotto il segno del privilegio reale, sottratta alla partecipazione di più ampie cerchie più vaste: qui si ravviseranno forse le radici profonde dell'insuccesso*¹⁹⁰. Il primo ostacolo, come si è detto, era la bramosia del sovrano di dover tener segreti quei tesori, escludendo il coinvolgimento attivo dei 'veri' studiosi e intenditori di antichità. Il Re chiese di intraprendere ulteriori ricerche nel luogo dove era iniziata tutta la storia degli scavi vesuviani, ovvero da quella fortuita scoperta da parte degli operai del principe d'Elboeuf. Egli decise di trasferire quattro dei circa settecento operai che lavoravano alla costruzione della Reggia di Portici, per esplorare il pozzo e i cunicoli dai quali erano state estratte le prime statue ed i primi marmi da d'Elboeuf¹⁹¹. Precedentemente il governo austriaco, come scrisse Pietro Napoli Signorelli, aveva proibito

¹⁹⁰F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano*, in AA. VV., *La civiltà del 700....*, op. cit., p. 58.

¹⁹¹Cfr. M. L. Nava, *Le testimonianze pittoriche della città vesuviana nel Museo archeologico Nazionale di Napoli*, in *Rosso Pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, catalogo della mostra promossa dalla Soprintendenza Archeologica di Roma, Soprintendenza per i Beni archeologici delle province di Napoli e Caserta, 20 Dicembre 2007–21 Marzo 2008, Ed. Electa, Roma 2007, pp. 26-33.

ulteriori scavi per non spogliare il paese di preziosi reperti d'antichità. Tornando alle vicende, durante il regno di Carlo i lavori di scavo ripresero il 22 ottobre 1738 e ad ottanta passi di profondità si resero conto che si trattava dell'antica città di Ercolano, riemersa da una colata di fango, provocata dall'eruzione del 79 d.c. che la sommerse completamente¹⁹². Già due mesi prima l'ingegnere capo Antonio Medrano e il suo assistente, l'ingegnere Alcubierre, erano scesi in uno dei pozzi, dai quali, nel 1711, erano stati estratti alcuni reperti che erano stati inviati a Desdra e poi a Vienna¹⁹³. La scoperta di quella miniera di antichità era avvenuta grazie a sondaggi effettuati al fine di trovare fonti acquifere per rifornire la Reggia di Portici, futura residenza estiva di Carlo di Borbone, la stessa operazione fu effettuata anche qualche anno più tardi per rifornire d'acqua *La Reale Polveriera* di Torre Annunziata. Alcubierre, facendo scavare in più punti, seguendo il Canale del Sarno, scoprì la *Civita*, ossia la località sotto la quale era sepolta Pompei¹⁹⁴. Il Re, riconoscendo l'unicità della scoperta, decise che si riprendesse l'attività di scavo.

Evidentemente Carlo aveva deciso di arricchire le sue residenze di reperti antichi, formando, in pochi anni, una prestigiosa raccolta di arte antica. La ricerca e il recupero per cunicoli, bassi e stretti, privi d'aerazione, dove si entrava alla luce di torce, non permetteva una visione d'insieme degli ambienti. Intanto la guerra interruppe questa prima fase delle scoperte, il conflitto con l'Austria nel 1744, infatti, costrinse la corte a sospendere gli scavi¹⁹⁵ e a provvedere solo alla custodia dei materiali rinvenuti. Superato il rischio di perdere il Regno, con la pace si apriva per la monarchia borbonica un lungo periodo di relativa tranquillità che permise di mettere in atto una serie di interventi miranti alla riorganizzazione dello stato. Nel contempo ripresero le attività di scavo e contestualmente tra i vari incaricati dal Re si aprì un dibattito su come eseguire i lavori, un confronto che faceva emergere le varie soluzioni possibili, sfociando, talvolta, in veri e propri scontri.

I lavori procedevano parallelamente in più luoghi, rendendo difficile stabilire la provenienza del materiale, in quanto le relazioni di scavo non riportavano riferimenti precisi sulla loro localizzazione. Dai documenti raccolti e pubblicati da Michele Ruggiero, traspare l'emozione e

¹⁹²Cfr. P. Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie dalla venuta delle Colonie straniere sino ai nostri giorni*, vol.VI, Napoli 1811, pp. 230-231. Colla direzione di Giuseppe Stendardi architetto napoletano continuando a scavare scoperse un tempio ornato di molte colonne e ne trasse una statua greca di Ercole, una Cleopatra e sette altre che gli invio al principe Eugenio di Savoia.

¹⁹³Cfr. S. De Caro, *I primi scavi di Ercolano e Pompei: La riscoperta dell'antichità ai piedi del Vesuvio*. In *Antichità da Ercolano*, catalogo della mostra San Pietroburgo Herimitage, 16 dicembre 2011-2 febbraio 2012, Anno della cultura e della lingua russa in Italia e della cultura e della lingua italiana in Russia, Tipografia NPPRINT, San Pietroburgo 2011, pp 20-30.

¹⁹⁴Cfr. V. Sampaolo, *L'avvio delle ricerche nei siti vesuviani...*, op. cit., pp. 30-32.

¹⁹⁵Sospensione che durò non più di nove mesi nel 1744, in quanto alla metà del mese di Dicembre si riprese a scavare, Cfr. F. Strazzullo, *I primi anni dello scavo...*, op. cit., p. 113.

la partecipazione viva e attenta del sovrano che seguiva personalmente l'andamento dei lavori, dettando norme e precetti per la conduzione degli scavi e prescrivendo misure per la salvaguardia degli oggetti¹⁹⁶.

Si assisteva all'adozione di una metodologia d'indagine che oscillava tra errori e incertezze, inoltre, tra le questioni che si dovevano affrontare, vi era la conservazione e il restauro dei reperti e, principalmente, delle pitture. A partire dal 1739 venne alla luce un'enorme quantità di dipinti, prima dagli scavi di Ercolano e successivamente di Pompei. All'indomani delle prime scoperte, una particolare attenzione fu attribuita alle pitture murali, per le quali si decise immediatamente di procedere mediante lo stacco, al fine di trasformarle in veri e propri quadri destinati ad arricchire le collezioni reali allestite nella Reggia di Portici. Si guardava alla pittura parietale come ad una magnifica occasione per ricavare *tanti bei quadri per la Galleria del Re*¹⁹⁷. Canart, presente alla scoperta dei primi intonaci rinvenuti nella cosiddetta *Basilica*, non ebbe dubbi nel sottolinearne il valore, richiedendo e ottenendo il permesso di estrarli.

Nel 1739 Canart in una relazione di Alcubierre al Marchese Fogliani sul valore delle pitture murali, affermava che *nella parete [...] vi è un fregio con dipinti due leoni da una parte dall'altra un dragone e un delfino. Il detto scultore Canart dice che a Roma e ancor più in Inghilterra si apprezzano moltissimo le pitture che si estraggono da luoghi simili. E che se S.M lo approva tenterà egli di staccare due pezzi*¹⁹⁸.

Fin dal primo fregio dipinto, scoperto il 23 giugno 1739, emerse con chiarezza non soltanto l'interesse antiquario ma anche il potenziale collezionistico della scoperta, come si rileva dai documenti d'archivio di Casa Reale, in cui si legge *que siendo S. M el dueno de estas apreciables antigüedades, a quien tienen tanta afición los Ingleses*¹⁹⁹.

Da questo momento in poi, le sorti degli apparati decorativi pompeiani erano costantemente legate al nome di Canart, le cui competenze erano solo di carattere tecnico, della scelta d'estrazione inizialmente è responsabile Alcubierre e poi successivamente Paderni, futuro Custode del Museo di Portici.

In una relazione di Alcubierre del 1764 si legge che *a proporzione, che si scopriranno altre pitture, o mosaici o qualunque altra cosa particolare negli scavi, si dovrà dare subito notizia al*

¹⁹⁶Cfr. F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano*, in *La Civiltà del 70...*, op.cit. p. 58.

¹⁹⁷P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p.15, in A. Allroggen-Bedel, *[...]Tanti bei quadri per la Galleria del Re-Restaurierung und Präsentation antiker Wandmalereien in 18. Jahrhundert*, in *Wiedererstandene Antike. Ergänzungen Antiker Kunstwerke seit der Renaissance*, (Cyriacus Studien zur Rezeption der Antike) München 2003, pp. 95-112.

¹⁹⁸Relazione di R. J. De Alcubierre al Marchese Fogliani edita in Ruggiero 1885, 23 Giugno 1739, p. 33.

¹⁹⁹ASN, CRA 1537/15.

*Sig Camillo Paderni, custode del Museo Reale, perchè possa passare ad osservarle e stimandosi egli che si tagliano le dette pitture, o mosaici, si dovrà avvisare subito lo scultore Canart, perche possa tagliarsi con la sua direzione, secondo che si è fatto sempre in passato, avvisandomi in tempo di qualsiasi risultato, e particolareggiatamente, ogni sabato, e perche io possa dare notizia all'Es.mio sig. march. Tanucci con la puntualità di sempre*²⁰⁰.

Canart, dopo le prime prove portate a buon fine, delega un suo collaboratore 'marmolaro', il lavoro considerato 'meccanico'. Questa indicazione offriva la possibilità di desumere il tipo d'intervento operato, che per ragioni pratiche non poteva riguardare la sola pellicola pittorica, ma doveva consistere nel taglio di un'ampia porzione di muratura in modo tale da garantire solidità e consistenza al frammento del dipinto, che doveva poi essere estratto dalle gallerie sotterranee, si trattava di una tecnica molto antica già utilizzata dai greci e i romani, testimoniata anche negli scritti di Vitruvio e Plinio, finalizzata a rendere più agevole e sicura l'estrazione, che oggi si suole definire 'a massello'. Una metodologia che richiedeva operatori non particolarmente specializzati, tanto che sin dall'inizio l'intervento fu affidato ai 'marmoleros', generalmente scultori, alle dipendenze di Canart. In seguito, come afferma Paola D'Alconzo, quando si cominciò a scavare *in apricum*, verso la metà degli anni sessanta del Settecento, si fece strada una tecnica meno invasiva che riguardava la rimozione dei soli strati preparatori, testimoniata da alcune tracce, rimaste *in situ*²⁰¹.

Canart, copista e restauratore²⁰², le cui competenze portarono nel 1739 al trasferimento a Napoli, per occuparsi della conservazione delle sculture che venivano estratte dagli scavi. Presente al ritrovamento del primo fregio dipinto, comprese non solo il valore antiquario di tali dipinti, ma anche il potenziale collezionistico della scoperta. Da queste prime estrazioni, le suddette pitture vennero considerate una vera rarità, di cui lo stesso Canart riconobbe subito l'importanza nel campo dell'antiquariato. Essendosi formato a Roma²⁰³, centro di studio dell'antico, di commercio e diffusione delle antichità, la figura di Canart, scultore e restauratore, richiede un approfondimento rispetto alla vicenda degli scavi di Ercolano e Pompei. Mentre diversi studi si sono limitati ad analizzare singoli aspetti della sua attività,

²⁰⁰ Ruggiero 1885, p. 148 relazione del 26 Aprile 1764, edita in M.P. Rossignani, *Saggio sui restauri settecenteschi...*, op. cit., pp. 12-13, nota 35.

²⁰¹Cfr. P. D'Alconzo, *En Roma y mas se aprecian...*, op.cit., p. 30; La presenza di stacchi dei soli strati preparatori, ma con riferimento al XIX secolo è rilevata anche in E. Siotto, *Tecnica di stacco, trasporto, foderatura ed incassatura dei quadretti parietali dei siti vesuviani nell'Ottocento alla luce dei documenti inediti*, in *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei*, serie 9, 404, Bardi editore, Roma 2007, pp. 119-154.

²⁰²Cfr. L. A. Scatozza Horicht, *Restauri alle collezioni del Museo Ercolanese di Portici alla luce di documenti inediti*, in *Atti dell'Accademia pontaniana*, volume 31, Napoli 1983, pp. 498-532.

²⁰³Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., pp. 15-36.

fornendone una lettura frammentaria, oggi, alla luce di nuove indagini, è possibile tracciarne, invece un profilo più completo.

Di origine fiamminga, nacque nel 1713, residente a Roma, si formò presso la bottega di Camillo Rusconi, dove eseguì sculture per la facciata delle chiese di Santa Maria Maddalena e di San Giovanni dei Fiorentini. Attivo come copista e restauratore, le sue competenze gli valsero la richiesta di trasferirsi alla corte borbonica per occuparsi della conservazione delle sculture in marmo²⁰⁴.

Dai registri d'archivio emerge che aveva venticinque anni nel 1738, quando era residente a Longara, in una casa di Parma²⁰⁵. Altre notizie sulla sua fase di formazione sono riportate in una lettera di presentazione dell'agente della Corte di Napoli al Conte Giovanni Porta, a cui Carlo di Borbone si era rivolto per individuare un restauratore dei marmi ercolanesi che fosse *capace non solamente di soprintendere al risarcimento delle statue suddette ma di lavorarci egli medesimo*²⁰⁶, si trattava di una richiesta sorta da un malcontento diffuso dovuto ad un'incapacità dei scultori del posto nell'esecuzione dei lavori di restauro, che si presentavano particolarmente complessi e delicati.

Nel 1739 Canart godeva di una posizione autonoma ed una clientela di turisti inglesi per la quale produceva copie di busti romani, un'attività già praticata dal suo maestro. L'alunnato presso Rusconi gli aveva fornito una notevole capacità di copista, ed ebbe un tale successo da essere molto richiesto presso gli intellettuali inglesi che in quegli anni desideravano conoscere l'arte italiana, i cosiddetti *grandtouristi brittanici*²⁰⁷. Oggi è rimasto un busto di Caracalla firmato e datato sul retro da Canart, copia dell'originale della collezione Farnese che si trova nella Ferens Art Gallery di Hull Yorkshire. Queste caratteristiche rendevano Canart la persona più adatta a svolgere quel lavoro d'integrazione nell'ambito degli scavi. Un artista che interrompe la sua attività di copista per venire a Portici: Canart legato al mondo artistico romano, figura in linea con le scelte operate da Carlo per la formazione della sua *equipe*, viene chiamato dal re a Pompei in qualità di scultore che sappia estrarre senza rovinare.

Dal 1739 al 1750 era, sicuramente, il personaggio più autorevole tra gli addetti agli scavi e certamente al quale fu affidato il maggior numero di mansioni. I resoconti di questi anni

²⁰⁴Cfr. P. D'Alconzo, *Giuseppe Canart*, in *L'incanto dell'affresco Capolavori strappati...*, op. cit., Sezione Biografie, pp.179-180.

²⁰⁵Cfr. A. Porzio, *Nel regno di Flora. Giuseppe Canart (1713-1791) e il restauro della scultura di Portici*, in R. Cantilena, A. Porzio (a cura di), *Herculanense museum, Laboratorio sull'antico...*, op. cit., pp. 209-245.

²⁰⁶Cfr. ASN, Affari Esteri, f. s. 1243, edita in T. Caianiello, *Restauri di sculture antiche a Portici*, in *Dialoghi di Storia dell'Arte*, vol. VI (1998), pp. 54-69.

²⁰⁷Cfr. M. Toscano, *Giuseppe Canart da scultore a conservatore (1738-1790). Un percorso biografico e professionale*, in R. Poso (a cura di), *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico in Italia Meridionale (1750-1950)*, Atti del Seminario di studi Lecce, 17-19 Novembre 2006, Ed. Mario Congedo, Galatina 2007, pp. 43-64.

mostrano come lo scultore non solo dirigesse i restauri delle sculture in marmo, ma si occupasse anche di sovrintendere ai rari oggetti bronzei, coordinando anche le operazioni di stacco delle pitture murali e dei mosaici. Importantissimi sono *le Relazioni e note delle osservazioni di generi antichi e moderni, sopra de quali si è travagliato nel mese di dicembre 1756 e gennaio 1757 sotto la direzione di me sottoscritto Canart*²⁰⁸, nelle quali i lavori svolti sotto la sua direzione appaiono suddivisi in tre categorie, ovvero *Pitture Antiche, Musaici Antichi, Statue di Metallo Antiche, lavori di generi moderni, Statue di Marmo Antiche*²⁰⁹.

Prevedendo l'ostilità di coloro che già erano all'opera nei luoghi di scavo, egli costituì un suo gruppo di restauratori e una vera e propria scuola in cui non c'era posto per gli artisti locali, nonostante a Napoli esistesse già una scuola di restauro²¹⁰. Si ritiene che sia stato Canart a introdurre il taglio a massello d'intonaci affrescati, riprendendo la tecnica degli antichi romani²¹¹. La tendenza dell'artista a costituire una sorta di enclave romana o gruppo romano è testimoniato dall'arrivo a Portici dello scalpellino Giovanni Atticciati, addetto all'applicazione dei marmi antichi, e del più noto disegnatore Camillo Paderni divenuto poi, nel 1749 custode del Museo Ercolanese di Portici.

Canart passerà tutta la vita a Portici, sino alla morte avvenuta nel 1791, con incarichi sempre più complessi e un ruolo di guida nell'elaborazione di una strategia di tutela e di gestione dello scavo e dei ritrovamenti²¹². Il contributo all'ideazione della prammatica emanata a tutela dell'antichità e l'incarico di Perito addetto alla concessione del permesso di asportazione dei reperti, gli valsero il ruolo di *leadership* nella tutela e gestione delle antichità in tutto il Meridione.

Nel metodo di estrazione, taglio, documentazione e montaggio dei reperti, eseguito negli scavi della zona vesuviana, si palesava l'influenza della tradizione antiquaria seicentesca e settecentesca a Roma, intuibile anche dall'infoltimento di maestranze chiamate da Roma per far fronte alle numerose emergenze che si presentavano nel cantiere²¹³.

La spinta esercitata dai viaggiatori e collezionisti stranieri, soprattutto di passaggio a Roma e a Napoli, portò alla presa di coscienza del valore dei resti antichi. Canart si offrì di procedere all'operazione di distacco senza neppure prendere in considerazione la possibilità di lasciarle

²⁰⁸*Ibidem*

²⁰⁹ASN, CRA, I, Inventario (fs. 1539, inc. 118)

²¹⁰Cfr. P. Panza, *Scoperte archeologiche*, in P. Panza, *Antichità e Restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Ed. Franco Angeli, Milano 1999, pp. 49-74.

²¹¹Cfr. M. De Vos, *Camillo Paderni e la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi*, in L. Franchi dell'Orto (a cura di), *Ercolano 1738-1799, 250 anni di ricerca archeologica*, Atti del convegno internazionale di studi Ravello-Napoli-Pompei, 30 ottobre-5 novembre 1998, L'Erma di Bretschneider, Roma 1993, p. 112.

²¹²Cfr. A. Porzio, *Nel regno di Flara. Giuseppe Canart (1731- 1791) è il restauro della scultura a Portici*, in R. Cantilena, A. Porzio, (a cura di) *Herculanense Museum, Laboratorio sull'Antico...*, op. cit., p. 210.

²¹³Cfr. M. De Vos, *Camillo Paderni e la tradizione antiquaria...*, op. cit., p. 112.

*in loco*²¹⁴. Ottenuta l'approvazione reale, dal quel momento in poi, era Canart ad occuparsi del prelievo dei dipinti rinvenuti negli stretti cunicoli: Il taglio costituiva la condizione indispensabile per poterli trasformare in quadri da cavalletto, da inserire nelle Raccolte Reali. Marcello Venuti nella *Descrizione* del 1748 riassume la metodologia operata dagli operatori borbonici per lo stacco, si legge, infatti, che *furono fortificate per il didietro con pietra di lavagna sopra, ingessando il detto dipinto intonaco e tutto includendo con molta maestria in casse di legno, indi con molta difficoltà e non minore superbia fu cavate*²¹⁵. Leopoldo Cicognara a un secolo di distanza, nel 1825, lo definì come il metodo più consono a garantirne la conservazione asserendo che *molto miglior consiglio è segar le antiche pitture a fresco trasportandole ove si possa nel loro stato originale*²¹⁶.

La possibilità d'azione sul tessuto decorativo impedisce una visione completa della decorazione limitata dalla metodologia di scavo sotterraneo; questo porterà ad una generale attrazione verso i particolari e a poca attenzione sulla composizione generale. Tali fattori s'influenzarono a vicenda e l'abitudine di fermarsi al particolare senza comprenderne l'appartenenza a un disegno più ampio non invoglierà a perfezionare la tecnica di scavo.²¹⁷

A un mese di distanza dal ritrovamento del primo fregio dipinto e dalle relazioni di scavo della segreteria di Casa Reale si deduce che si estraeva la sola parte figurata,²¹⁸ e che le pitture di Ercolano e Pompei nel Settecento erano sottoposte a un'opera di frazionamento, scomposizione e *collage*.²¹⁹

²¹⁴Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., pp. 36-39.

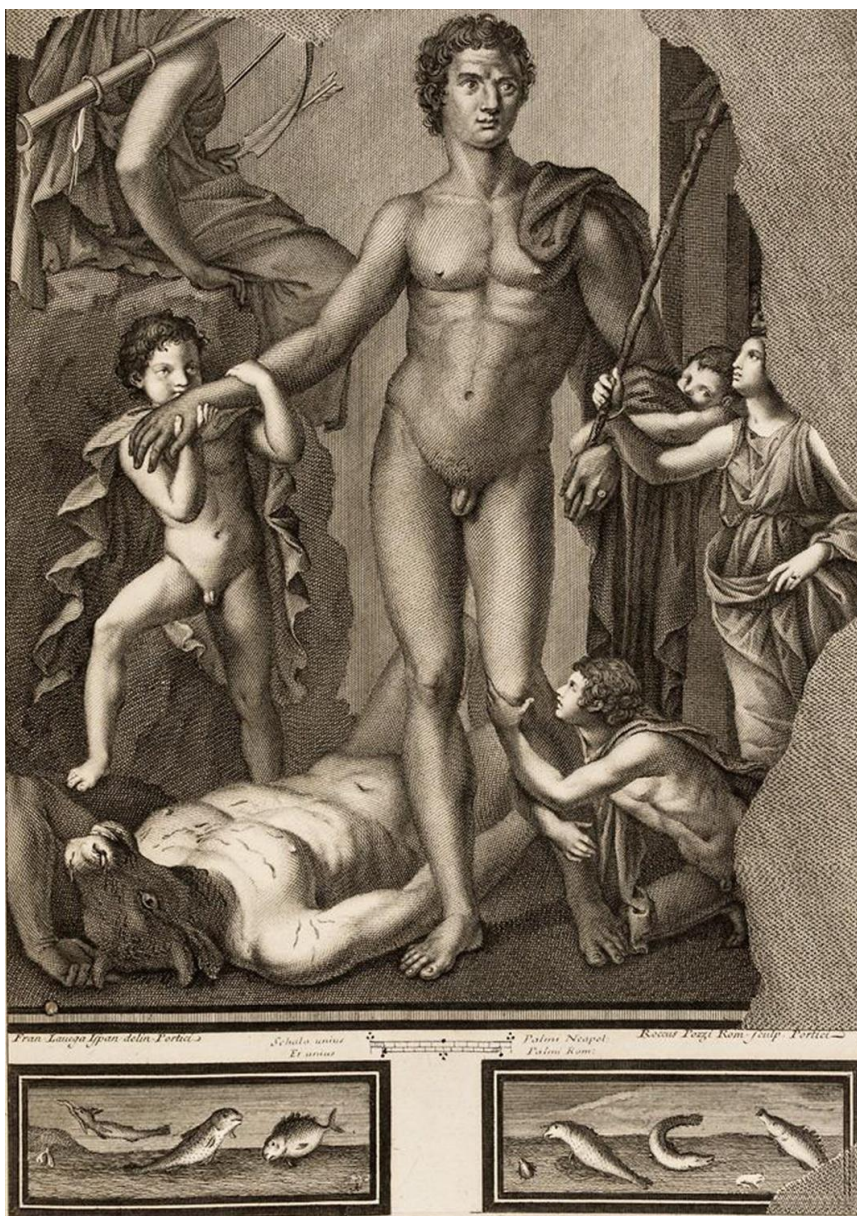
²¹⁵Venuti 1748, capo VII, pp. 109-110.

²¹⁶L. Cicognara, *Dal distacco delle pitture a fresco*, in *Antologia Giornale di Scienze, Lettere e Arti*, vol. XVIII (maggio 1825), pp. 17-18.

²¹⁷Cfr. P. D'Alconzo, *En Roma y mas en Inglaterra se aprecian...*, op. cit., pp. 29-36.

²¹⁸Cfr. M. P. Rossignani, *Saggio sui restauri settecenteschi...*, op. cit., pp. 7-43.

²¹⁹Cfr. *Ibidem*.



Tav. 19 Teseo liberatore, *Quadretti con pesci*, da *Le Antichità di Ercolano Esposte*, vol I, Tavola V, p. 25.

Alcuni stacchi di grandi dimensioni operati nei primi anni di scavo, come *Teseo liberatore dall'Augusteum* di Ercolano (Tav.19), scoperto e asportato nel 1739, inducono a ritenere che non abbia inciso la maggiore difficoltà della rimozione rispetto a quella che si aveva con porzioni d'intonaco dipinto inferiori di formato, quanto la volontà di selezionare *quadri* con soggetto in sé compiuti. Anche in seguito, quando si ebbe una più chiara e consapevole percezione di insieme, la salvaguardia del rapporto tra le raffigurazioni e i più ampi contesti figurativi che le accoglievano passò in secondo piano rispetto all'ottica disambientativa, solo in parte compensata dalla documentazione grafica realizzata al momento della scoperta.

Le prime scoperte scatenarono un grande entusiasmo, tale da voler acquisire tutti i dipinti scoperti, ma nei primi anni si procedette all'estrazione dei soli dipinti figurati, definiti *quadrillos* e talvolta ricomposti a posteriori in *pastiches* ottenuti da frammenti sparsi. La collezione archeologica del Re di Napoli fu composta da numerosi esemplari e varianti iconografiche. Consapevoli di attingere a una miniera inesauribile, si predisposero spazi espositivi sempre più ampi e a causa della ripetitività dei soggetti venne effettuata una selezione senza alcun principio scientifico e metodologico ma considerando solo il perfetto stato di conservazione dei reperti. Riguardo la metodologia d'estrazione, non si hanno molte notizie; si possono analizzare le scarse fonti napoletane e anche il testo a stampa di Nicola Zabaglia, operante in ambito romano negli anni venti del Settecento. Confrontando con le notizie riportate nei registri delle attività degli scavi, si sono ricostruite le fasi salienti di tale tecnica. Mentre in altre città italiane la ricerca si spostò verso la sperimentazione di nuove tecniche che fossero in grado di strappare solo la pellicola pittorica, a Napoli permaneva la pratica della più antica tradizione della tecnica dello stacco delle pitture murali, ricordata da Carlo Celano, che data al 1507 il distacco di un affresco trasferito da un palazzo nobiliare alla chiesa dell'Annunziata. Questa tecnica fu studiata da de Saint-Non che nel suo *Voyage Pittoresque* affermava che la totalità degli stacchi a Ercolano fu eseguita a massello, contestualmente ad un'altra tecnica che prevedeva la separazione dei soli strati preparatori dalla muratura che veniva descritta da Carlo Ruspi, un secolo dopo gli inizi dello scavo. Prisco, in merito a quest'ultima tecnica annota che *non sono stacchi a masello ne quelli del criptoportico della Casa dei Cervi ad Ercolano scavata nel 1748, ne quelli, degli anni '60, nel Tempio d'Iside dove in corrispondenza degli intonaci asportati, è visibile la muratura sottostante*²²⁰, aggiunge, inoltre, che osservando un modello in sughero del Tempio d'Iside, eseguito da Giovanni Altieri tra il 1784 e il 1785, viene documentata la situazione degli stacchi e si individua che sotto l'edicola centrale era visibile uno stacco in cui si intravedeva la muratura sottostante, questa metodologia è confermata, oggi, attraverso un'osservazione diretta *in situ*²²¹.

Le motivazioni che determinarono la scelta della tecnica dello stacco rispetto a quella dello strappo furono legate alla tecnica esecutiva dell'affresco romano, di cui si tratterà più avanti; per questo motivo *il metodo dei Napolitani* non fu mai messo in discussione.

²²⁰A. Guglielmini, G. Prisco, *Le operazioni di stacco e la conservazione in situ*, in G. Prisco (a cura di), *Filologia dei materiali Indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, ed. Cangemi, Roma 2009, p. 18.

²²¹Cfr. A. Guglielmini, G. Prisco, *Le operazioni di stacco e la conservazione...*, *op. cit.*, p. 24, nota 20.

Weber aveva avuto una spiccata sensibilità per la documentazione di ciò che veniva staccato nelle città vesuviane. L'attenzione alla documentazione e ai disegni era un motivo ricorrente del suo operato. L'approccio topografico che ebbe agli scavi e l'organizzazione delle gallerie, gli permise di elaborare delle piante del sito. Da una lettera di Paderni a Tanucci del 1761 emerge con chiarezza le 'ragioni svizzere' di Weber, si legge infatti che *intestato di voler formare un disegno di questa Pompei e Stabia, volendo far constatare con le sue ragioni svizzere essere più necessarie queste piante et avere più merito queste che li monumenti che rinvenir si potessero*²²². Winckelmann, descriveva Weber come un *uomo intelligente cui sono dovuti tutti savj ordinamenti fattasi in seguito*²²³. La volontà sistemica di Weber veniva percepita come un pericolo per l'arricchimento delle collezioni reali e assume una valenza negativa nelle parole di Paderni secondo cui il disegno e la documentazione ebbero sempre valenza controversa²²⁴. Man mano che le antichità venivano portate alla luce, si riconosceva la necessità di documentare i contesti archeologici da cui erano state estratte per preservare non solo la provenienza architettonica originale dei ritrovamenti, ma anche il rapporto intrinseco che sussisteva tra pittura e ambiente costruito²²⁵. Weber proponeva di tentare il recupero delle pitture nella loro interezza, e se ciò non fosse stato possibile, almeno di documentare graficamente quelle porzioni di *tonache*²²⁶ che non erano considerate degne di appartenere alla galleria di Portici.

Questa è la prima volta che si pone l'attenzione al disegno come documento, ma nonostante l'interesse sollevato all'insieme proposto da Weber, con le sue brillanti intuizioni, si continuava a staccare per piccole porzioni d'intonaco dipinto. L'episodio appare particolarmente significativo perchè per la prima volta si attribuisce al disegno un ruolo diverso dalla semplice documentazione grafica dei reperti, assurgevano, infatti, alla funzione di veicolo di conoscenza e di una consapevole percezione di una più ampia appartenenza ad contesto decorativo da cui i *quadrillios* venivano estratti.

Dalle pitture staccate, almeno per i primi decenni del Settecento, rispetto a quanto avveniva contemporaneamente per la scultura in pietra e in metallo, non venivano effettuate integrazioni né ricostruzioni pittoriche, visibili, invece, nelle raffigurazioni secondo la moda

²²²Lettera a Bernardo Tanucci da Camillo Paderni, 15 dicembre 1761, citato da Franco Strazzullo, introduzione in Venuti 1748, rist. a cura e con introduzione di F. Strazzullo, rist. anast dell'edizione del 1748, Benincasa, Roma 1990, p. XLVII.

²²³J. J. Winckelmann, *Sendschreiben von den Herkulainschen Entdeckungen*, An Hn. Heinrich Fussli aus Zurich, Waltherische Hofbuchhandlung, Dresden 1764.

²²⁴Cfr. E. Sorbo, *Tra Materia e Memoria...*, op. cit., pp. 29-30.

²²⁵Cfr. C. Parslow, *Karl Weber e le piante dei monumenti di Ercolano, Pompei e Stabia*, in *Ercolano e Pompei visioni di una scoperta*, catalogo della mostra Centro culturale Chiasso 25 febbraio-6 maggio 2018, Ed. Skira, Ticino 2018, p. 90.

²²⁶Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p.50

imperante nel XVIII secolo. E' possibile che la consapevolezza di trovarsi di fronte a un patrimonio eccezionale abbia favorito la scelta di conservare gli affreschi così' com' erano, quali testimonianza della pittura antica, riducendo al minimo gli interventi. Emergeva, così, il rispetto dell'opera come documento, che si riscontra anche nelle *Antichità di Ercolano Esposte*, nelle cui incisioni le parti lacunose dei dipinti non venivano integrate o nascoste bensì evidenziate, costituendo in tal modo una documentazione importante per coloro che oggi operano sulla collezione dei dipinti murali vesuviani conservati a Pompei, a Ercolano e nel Museo Nazionale Archeologico di Napoli²²⁷.

Il ruolo direttivo di Paderni risulta essenziale, infatti fu chiamato per prendere visione dei ritrovamenti e a stabilire cosa estrarre o cosa lasciare *in loco*²²⁸. Le prime notizie relative alla sua figura risalgono a fonti inglesi secondo cui risulta essere l'allievo preferito di Francesco Fernando Imperiali, uno dei pittori più rinomati a Roma tra il '20 e il '30 del Settecento, conosciuto per il suo rapporto con collezionisti tedeschi e inglesi²²⁹. Secondo E. Benezit, in gioventù, Paderni avrebbe soggiornato per qualche tempo in Inghilterra, eseguendo copie di pitture antiche. In seguito, nel 1737, ebbe l'incarico, dallo scozzese George Turnbull, di eseguire cinquanta copie di antichi affreschi destinate ad illustrare un trattato sulla pittura classica, *A treatise of ancient Paintings*²³⁰, che fu pubblicato a Londra nel 1740.

Attratto dalla curiosità per i recenti ritrovamenti ercolanesi e pompeiani, grazie all'amicizia con lo scultore Canart, poté visitare il sito allora ancora in esplorazione.

Attraverso due lettere spedite alla Royal Society di Londra si rileva che Paderni, quando ancora viveva a Roma, già seguiva con attenzione le prime scoperte di Ercolano e di Pompei. È probabile che nella sua critica ai metodi applicati nella custodia e nella preservazione degli oggetti tornati alla luce ci fosse una sua autocandidatura, infatti, era un personaggio ben inserito nell'ambiente romano, sia come pittore che come disegnatore, ed era inoltre provvisto di conoscenza antiquaria. La notizia certa del suo impiego a Napoli è del 1749, anno in cui si ritrova il primo documento che lo riguarda, si tratta di una richiesta di rimborso di una somma erogata *per servizio del Re*²³¹.

Una figura notevole nella storia degli scavi che dal 1752 al 1781 ricoprì l'incarico di Custode del Museo di Portici, godendo della massima stima e fiducia di Carlo III. A partire dagli anni

²²⁷Cfr. M. Forcellino, *Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia*, Ed. Artemide, Roma 1999, pp. 9-34.

²²⁸Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, *op. cit.*, pp. 15-45.

²²⁹Cfr. M. Forcellino, *La formazione e il metodo di Camillo Paderni*, in *Eutopia*, Parte seconda (II, 2), 1993, Ed. Quasar, Roma 1994, pp. 49-65.

²³⁰Cfr. C. Knight, *Lettere di Camillo Paderni alla Royal Society di Londra*, in *Rendiconti della Accademia di Archeologia e Belle Arti*, Napoli arte topografica, volume 66, .Arte tipografica, Napoli 1996, p. 14.

²³¹Cfr. M. Forcellino, *Camillo Paderni Romano e l'Immagine storica degli scavi...*, *op. cit.*, p. 9.

'50 del Settecento, Paderni acquisì un ruolo direttivo sempre più ampio e non limitato al solo Museo Ercolanese, il suo compito, infatti, era quello di scegliere i pezzi da inserire nelle collezioni reali e di provvedere al loro restauro. Le operazioni che si eseguirono sotto la sua direzione furono l'estrazione, il taglio, la documentazione e il montaggio²³². Egli osservava una procedura da lui già sperimentata precedentemente negli scavi della *Domus Transitoria* sul Palatino nel 1721. Da una lettera di Tanucci a Carlo di Borbone, incentrata sull'operato di Paderni, si deduce il senso di queste operazioni tendenti all'esposizione dei quadri, tralasciando istanze storiche o stilistiche, poiché l'unico obiettivo era la volontà di recuperare oggetti, obbedendo a leggi di ricomposizione di un quadro immaginario, in cui i pezzi prelevati dal taglio spesso provenivano da affreschi provenienti da zone diverse del sito, montati in un'unica composizione.

Nel 24 Novembre 1761, Paderni dichiarava che *in Pompei si son trovate due pitture di poco merito ma potranno servire di finali, o di testate*.²³³ In data 10 agosto del 1762, sempre Paderni affermava che Paderni gli *mostrò tre disegni degli ultimamente trovati pavimenti e mosaico che si metteranno nelle stanze più recondite del Museo come si è fatto finora di altri* ⁴²³⁴.

Il collezionismo prediligeva l'istanza estetica su quella storica, determinando la perdita di alcune pitture *non reputate di bellezza tale d'esser poste nel Museo*²³⁵. La distruzione di pitture cosiddette *minori* per ordine reale, fu giustificata dal timore di alimentare un mercato nero di tali reperti.

Per valutare l'operato di Paderni a Napoli, è necessario valutare la sua formazione come pittore e disegnatore. Una volta a Napoli, colpito dalle scoperte di Ercolano e Pompei, entusiasta di poter lavorare al disseppellimento e alla messa in sicurezza dei reperti delle pitture e delle sculture, suggerì, come aveva già fatto in precedenza Weber, di documentare lo scavo *in situ* prima di asportare qualsiasi reperto, lasciando una preziosa testimonianza, ovvero *Il Diario dei monumenti antichi rinvenuti in Ercolano e Pompei e Stabia dal 1752 al 1799*. Si tratta di un manoscritto in cui egli registrava e selezionava il materiale di scavo descrivendo accuratamente i reperti e esprimendo un parere sul loro stato di conservazione. Grazie al credito acquisito in ambito romano, la sua competenza in materia d'antichità fu riconosciuta dal Re consentendogli di ricevere l'incarico esclusivo di custode almeno fino al 1763, con il compito di selezionare i dipinti per la collezione reale e di scartare le tonache non

²³²Cfr. M. De Vos, *Camillo Paderni, la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi*, in L. Franchi dell'Orto (a cura di), *Ercolano 1738-1988...*, op. cit., p. 112.

²³³Ivi, p. 111, in *Appendice: Alcuni passi delle lettere del ministro Bernardo Tanucci al Re Cattolico, concernenti l'attività del Paderni, la documentazione e il montaggio delle pitture nel Museo di Portici*.

²³⁴*Ibidem*.

²³⁵E. Sorbo, *Tra Materia e memorie, Le scoperte di Ercolano*, op. cit., p. 162.

apprezzabili. Le pitture appena ritrovate venivano tenute coperte dal terreno, in attesa della sua supervisione *in loco*, per stabilirne lo stato di conservazione, la qualità e l'eventuale distacco²³⁶, inoltre, al fine di evitare che il materiale non scelto finisse in mani estranee, doveva essere sottoposto a *diroccamento*²³⁷.

In questa fase ebbe inizio un confronto animato, se non proprio uno scontro, tra i vari responsabili degli scavi, su come si dovesse procedere e su quali metodologie adottare. Alcubierre, che era il più acerrimo nemico di Paderni, lo ritenne colpevole della distruzione di pitture antiche, scempio che non restò a lungo nascosto, infatti la questione venne resa pubblica da una lettera di Winckelmann al conte Bruhl datata 1762, in cui si denunciava la distruzione di una quadriga bronzea che coronava il Teatro di Ercolano, di cui alcune parti furono fuse per realizzare i busti di Ferdinando IV e Maria Carolina²³⁸. La vicenda finì per innescare un'accesa polemica tra Alcubierre, che soprintendeva agli scavi, e Paderni, tanto che il ministro Tanucci dovette informare personalmente il Re Carlo in Spagna di quanto stava accadendo.

Alle accuse di Alcubierre arrivò la risposta di Tanucci, datata 18 novembre 1763, in cui si legge la sua preoccupazione: *non ho potuto sua Maestà sentire ciò senza orrore, non avendo V.S. ordine alcuno di fare questo anzi per l'opposto l'intenzione e la volontà di sua Maestà è che tutte le pitture, le quali s'incontrano nelle scavazioni, si traggono fuori per conservarsi nel suo Real Museo*²³⁹.

Lo scandalo spinse il Re ad emanare un rescritto reale, datato 1763, con il quale sanciva l'immediato divieto di distruzione dei dipinti murali che non venivano scelti per la sua collezione e nel 1765 si decise per un'accurata documentazione grafica dello stato dei luoghi, prima di procedere al distacco. In realtà, ciò che aveva innescato la polemica sulla distruzione delle pitture, non era stata la scelta di distruggere le pitture lasciate *in loco*, quanto i criteri utilizzati nella scelta di cosa distruggere o no.

Tanucci, nel dicembre del 1765, scriveva al Re che *il caduto nulla valeva la pena e nulla si è perduto d'importante e che erano pitture insignificanti di male maniera*²⁴⁰.

²³⁶Cfr. P. D'Alconzo, *En Roma y mas en Inglaterra se aprecian muchissimo estas pinturas, las quales se quitan de semejantes parajes. I dipinti murali staccati da Ercolano e Pompei nel XVIII secolo*, in *L'incanto dell' Affresco. Capolavori strappati*, Catalogo della mostra di Ravenna a cura di Luca Cianciabilla e Claudio Spadoni, Silvana Editoriale, Ravenna 2014, volume II, p. 34.

²³⁷Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, *op. cit.*, pp. 48-50.

²³⁸Cfr. L. Mellilo, *Dai cunicoli sotterranei al Museo di Napoli. Conservazione e Restauro dei 'quadri' dall'area vesuviana*, in M. L. Nava, R. Paris, R. Froggeri (a cura di), *Rosso Pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, catalogo della mostra di Roma, 20 Dicembre 2007–21 Marzo 2008, Ed. Electa, pp. 36-41.

²³⁹E. Sorbo, *Tra Materia e Memoria...*, *op. cit.*, p. 162.

²⁴⁰Lettera di B. Tanucci al Re cattolico, *Epistolario XVI*, 17 Dicembre 1765, pp. 349-353.

Sembra che l'interesse non era l'idea di salvaguardare l'integrità dell'intero patrimonio, ma piuttosto di evitare che tale patrimonio finisse in mani estranee²⁴¹. La distruzione, quindi, era legata anche alla conseguenza dello scandalo delle false pitture pompeiane smerciate sul mercato antiquario romano per opera del pittore Giuseppe Guerra (Tav.20).

Guerra, stravagante pittore nato a Venezia, definito gentiluomo irrepreensibile da De Dominici (Vite, IV, 562), fu sorpreso a compiere l'illecito e costretto a confessare le sue malefatte artistiche che avevano ingannato gli appassionati anche in Europa²⁴². Le collezioni private furono invase dai suoi prodotti, i maggiori acquirenti furono i Gesuiti per il museo Kircheriano e i Francesi. Un quadro più preciso si ha leggendo le lettere di Jean Jacques Barthélemy²⁴³, nel suo *Voyage en Italie*, edito a Parigi nel 1802, da cui si apprende che erano coinvolti anche altri falsari, tra cui, il più noto, era Anna Claude –Philippe de Tubières detto Conte Caylus e Charles Maria de La Condamine²⁴⁴:

²⁴¹Cfr. M. L. Nava, *Le testimonianze pittoriche dalle città vesuviane nel Museo archeologico Nazionale di Napoli*, in *Rosso Pompeiano...*, op.cit., p. 28.

²⁴²Cfr. G. Consoli Fiengo, *False pitture di Ercolano*, in *Napoli Nobilissima*, Nuova Serie, Vol. II, Napoli 1921, p. 84-88.

²⁴³Cfr. M. l'Abbé Barthelemy, *Voyage en Italie*, An. X, Paris 1802, p. 33. Il Barthelemy 1716-1795 custode del Real medagliere di Parigi fu dal governo francese mandato in Italia ad acquistarvi monete ed altri oggetti antichi.

²⁴⁴Cfr. M. Cagiano de Azevedo, *Falsi settecenteschi di pitture antiche*, in *Bollettino ICR*, vol. I, 1950, pp. 41-43.



Tav. 20 Giuseppe Guerra, *Morte di Epaminonda*, 1740-1750 dipinto a olio su gesso a imitazione di un affresco antico, Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Un falso attribuito a Giuseppe Guerra che fu realizzato stendendo a secco i colori a olio su uno strato preparatorio di gesso.

Non comunicate alcuno ciò quello che vi dirò. Vi è qui un magazzino di pitture antiche, scoperte nell'antica Pompei. Queste pitture sono superiori a quelle di Ercolano: bel colore, bel disegno, belli ornamenti: la più parte coperte di gesso o d'altre materie facili da togliersi. La Condamine ne aveva acquistato un bel pezzo prima del mio arrivo ed altri ne ha fatto copiare: io cercherò di comprarne per il Museo e per voi. Ditemi il vostro parere. Sono assai care: di singolare. Hanno una iscrizione in caratteri mai visti prima: ne greci ne latini, ne etruschi ne punici: io li studierei con agio. Non parlate di tutto ciò, mio caro conte: bisogna usar riguardo a La Condamine che

voleva far conoscere per primo le pitture in Francia e che dall'altra parte mi circonda di ogni cortesia²⁴⁵.

Quando la truffa fu scoperta, i gesuiti rimossero i pezzi dal museo, mentre i Borboni a Napoli esposero quattro pezzi di falsi come campioni accanto agli originali, delegittimandoli ufficialmente. A scoprire la truffa fu l'abate Mattia Zarrillo, del Real Museo di Capodimonte, infatti, Accademico Ercolanese, aveva visitato il Museo Kircheriano insieme al principe della Roccella asserendo che *non tarderete molto a riconoscere il pregio delle pitture; quanto ai sistri oso dirvi che essi sono ancora caldi del fuoco delle officine romane*²⁴⁶. Quando l'abate si esprime con tali parole, era già quasi stato individuato il falsario²⁴⁷. L'immissione di tali opere sul mercato romano, nacque in seguito alla crescente domanda di collezionisti e di studiosi alimentata dalla gelosa custodia delle opere da parte dei reali, offrendole alla vista di pochi privilegiati²⁴⁸. Solo un falso, riconoscibile come tale, è conservato oggi nel deposito del Museo, e rappresenta *una pittura di due soldati che portano un morto comunemente chiamata Pietà Militare, benchè si possa dubitare che questa sia veramente pittura antica*²⁴⁹, come si legge in una descrizione dell'inventario del 1880.

Negli ultimi anni, anche grazie ad uno studio condotto dalla francese Delphine. Burlot, si è desunta l'importanza di dedicare ai falsi un approfondimento per la tecnica impiegata, poiché rispondeva perfettamente alle idee del tempo su come riprodurre la pratica antica.

L'intento di impedire altre falsificazioni era uno dei motivi per cui Paderni fu autorizzato al diroccamento delle *tonache* antiche che considerava inutili e non acquisibili nelle collezioni reali. Resta da dire che la sua autonomia, il suo atteggiamento arrogante nei confronti degli addetti agli scavi provocò proteste scritte da parte di Alcubierre, tanto che Tanucci dovette richiamarlo, riportandogli il pensiero del Re la cui *intenzione e volontà è che tutte le pitture le quali si incontrano nelle scavazioni si traggano fuori per conservarle*²⁵⁰. Paderni si difese dall'accusa con una lettera a Tanucci del 18 novembre del 1763, in cui affermava che erano solo pezzi d'intonaco colorato che non appartenevano a nessun partito figurativo, rimettendo le proprie dimissioni, che, però, furono respinte.

Maria Forcellino ricostruisce la personalità dell'artista mettendo in luce l'apporto che diede alla conoscenza dei reperti archeologici degli scavi e alla loro documentazione, rilevando

²⁴⁵Lettera dell'Abbate Berthelemy al Conte Caylus, Roma Novembre 1755 in Cfr. M. l'Abbé Barthelemy, *Voyage en Italie*, An. X, Paris 1802, p. 33.

²⁴⁶Cfr. G. Consoli Fiengo, *False pitture di Ercolano*, in *Napoli Nobilissima*, vol. II, Napoli 1921, p. 86;

²⁴⁷Cfr. *ibidem*

²⁴⁸Cfr. V. Sampaolo, *Giuseppe Guerra*, in *L'incanto dell'affresco...*, op. cit., volume I, pp. 104-105.

²⁴⁹G. Prisco, *I falsi: le fonti*, in G. Prisco (a cura di), *Filologia dei materiali...*, op. cit., p. 99.

²⁵⁰I. Bragantini, V. Sampaolo, *La pittura pompeiana*, Ed. Electa, Milano 2009, p. 22.

anche un Paderni *conservatore*, nella tavola XIII del suo libro, i *Monumenti rinvenuti*²⁵¹ (Tav.21), in cui raffigura le pitture scoperte già staccate dal muro in una stanza vicino alla *Palestra di Ercolano*, scavata sotto la sua guida, nel periodo in cui era responsabile dei siti da esplorare, insieme a Weber, nel maggio del 1761. L'interesse di Paderni per queste pitture è dettato dalla *tecnica del tagliare e distaccare tali tonache colorite usata dagli antichi, a suo dire superiore a quella settecentesca*²⁵². Inoltre Paderni ricorreva ad una pratica già in uso ai tempi dei romani, ovvero utilizzare il sistema delle grappe per inserirle nei muri, confermando la qualità delle modalità, definite dei 'Buoni Professori'²⁵³, con cui venivano conservate le pitture. Si tratta di una pratica confermata dal ritrovamento di fabbriche romane spogliate dalle loro pitture che, per il loro pregio, venivano messe in salvo dagli stessi proprietari. A tal proposito si legge, infatti, che *come l'Antichi situassero tale tonache levate o tagliate in altre case e formassero queste di nuovo sopra a parete di altre abitazioni, è necessario che io ne dia saggio. No vi è dubbio che l'Antichi avessero qualche arte più facile di noi, è migliore ancora, per tagliare e distaccare tali tonache colorite, si come si vedra appresso, e distaccate dette tonache, per situarle di nuovo, in altra abitazione e pareti di qualche camera facevano un taglio nella tonaca di quella tal parete della grandezza della colorita che situar volevano, e della profondità capace, poi per assicurar detta pittura si sono serviti di grappe di rame ingessate al detto muro*²⁵⁴.

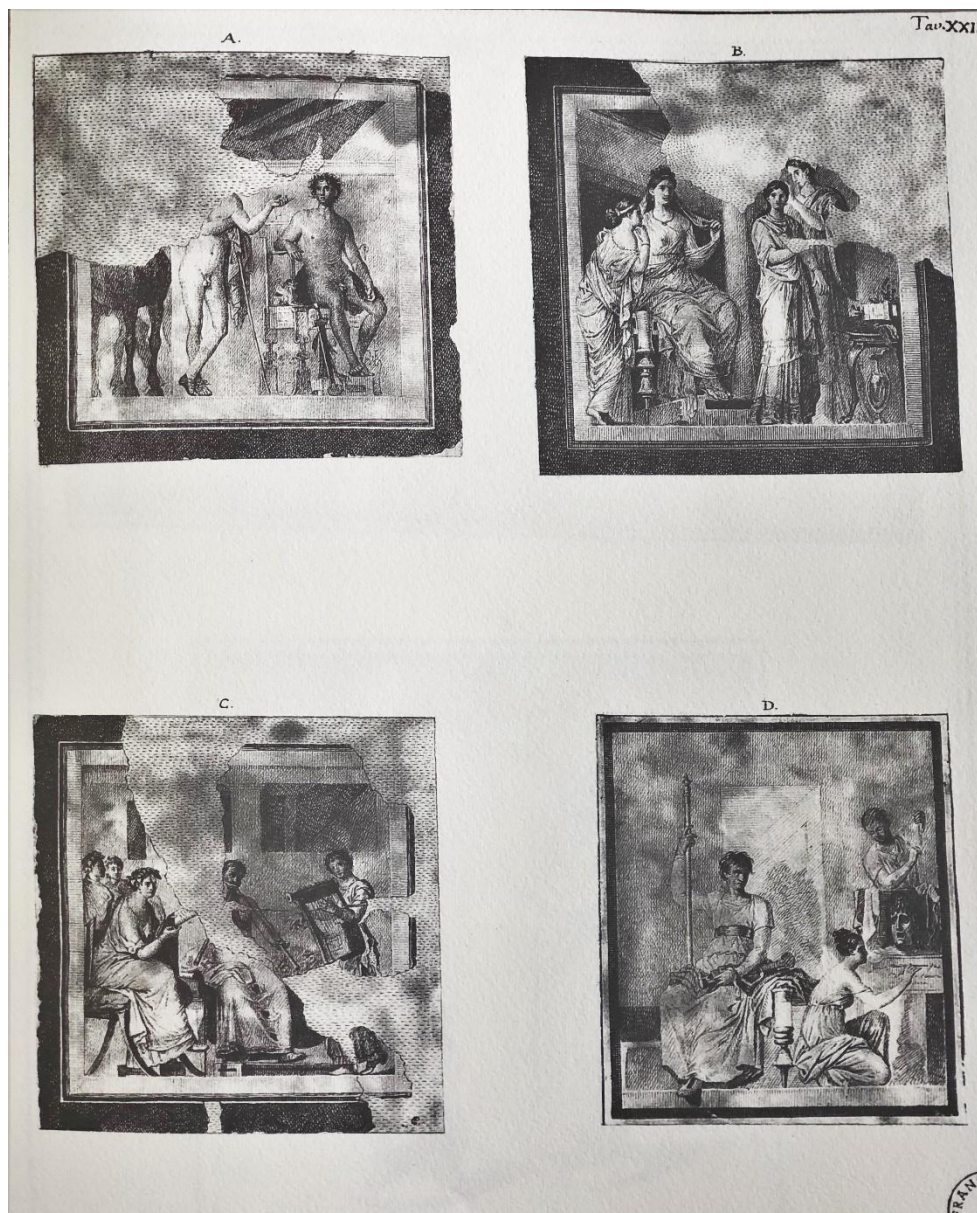
Questa tavola è particolarmente significativa in quanto rappresenta quattro affreschi incorniciati, e il confronto con l'incisione delle stesse nelle *Pitture Antiche di Ercolano* non mostra nessuna differenza con lo stato in cui si presentavano i dipinti, nei disegni sono rappresentate, infatti, anche le lacune. Ciò che emerge in maniera significativa è il modo in cui sono state trattate le incisioni, infatti, l'assenza di differenza tra lacuna del dipinto e quella delle incisioni, denota una sensibilità cromatica precoce per i tempi. Le lacune venivano reintegrate con la tecnica del tratteggio orizzontale per attenuare figura/sfondo, si tratta di una tecnica integrativa non dissimile da quella moderna, oggi alla base della Teoria del Restauro di Cesare Brandi.

²⁵¹Cfr. M. Forcellino, *Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi...*, op. cit., pp. 29-30. Il manoscritto propone il materiale di scavo che va dal 1759, anno della partenza di Carlo di Borbone per la Spagna, al 1766.

²⁵²M. Forcellino, *Camillo Paderni Romano*, op. cit., p.30

²⁵³Cfr. *Ibidem*.

²⁵⁴C. Paderni, *Monumenti antichi rinvenuti ne Reali scavi di Ercolano Pompej e Delineati e Spiegati da D. Camillo Paderni Romano Direttore e Custode del Real Museo di Portici. Membro dell'Accademia Reale di Napoli e Socio della Reale Accademia di Londra, e dell'altra degli Antiquarj*, s.d, manoscritto presente nell'Ecole Francese di Roma, pubblicato in M. Forcellino, *Camillo Paderni...*, op. cit., Tavola XXII, p. 168.



Tav. 21 Camillo Paderni, *Monumenti antichi rinvenuti ne reali scavi di Ercolano 1766*, Tavola XXII dis. a penna lavis bruno. Nella tavola sono disegnati quattro affreschi con le lacune reintegrate con una tecnica di tratteggio (non lontana dalla reintegrazione dell'ICR).

È opportuno sottolineare che il lavoro svolto da Paderni per migliorare la rappresentazione del quadro è ben diverso dalla metodologia d'intervento conservativa adoperata dall'ICR (Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro). La differenza consiste nella distanza che intercorre tra strumento finalizzato alla rappresentazione a scopo documentario e il suo utilizzo come strumento d'integrazione per finalità conservative²⁵⁵.

Si può concludere che Paderni aveva avuto l'intuizione secondo cui da un'istanza rappresentativa può derivare un'istanza conservativa. L'operato di Paderni e Canart ha contribuito a delineare la visione culturale dei Borboni, il primo introdusse una metodologia

²⁵⁵Cfr. E. Sorbo, *Il caso di Camillo Paderni: rappresentazione come alibi della conservazione*, in *Tra Materia e Memoria...*, op. cit., pp. 102-111.

che, sebbene avesse un consolidato trascorso risalente all'epoca romana, risultò determinate per la conservazione della pitture; il secondo tutelò i reperti con la gelosa custodia e la restituzione grafica. Entrambi hanno partecipato alla determinazione di un programma di tipo conservativo ma non restaurativo, finalizzato all'arricchimento della collezione reale, volto all'accrescimento della supremazia del Sovrano attraverso l'elevazione culturale dell'immagine del regno.

1.2 Dalla collezione Farnese agli scavi borbonici: Napoli capitale delle Antichità.

Le antichità furono il motore primo della nuova scoperta della città di Napoli da parte dell'Europa colta del Settecento, grazie anche al diffondersi del *Grand Tour*, quel fenomeno culturale che spinse per oltre un secolo gli intellettuali a giungere in Italia per scoprire le radici del classicismo.

Con Carlo di Borbone, la Napoli impoverita dal Viceregno spagnolo e da quello austriaco iniziava a sperare in un cambiamento che l'avrebbe condotta allo status di un regno autonomo e nazionale. Nell'ambito di questo scenario di rinascita, gli scavi delle città vesuviane assumevano una fondamentale importanza, infatti, Napoli, designata capitale delle antichità, grazie ai ritrovamenti archeologici e alle sue iniziative culturali, divenne una delle maggiori capitali europee. Sia Carlo che la moglie Maria Amalia di Sassonia, appartenevano a famiglie particolarmente affascinate dal collezionismo di antichità, tradizionalmente riconosciuto come emblema di prestigio e distinzione sociale²⁵⁶. Il padre di Maria Amalia di Sassonia, Augusto, nella sua collezione annoverava statue trovate a Napoli presso un pozzo a Resina, in una proprietà del principe d'Elbouf. Carlo aveva ereditato da parte della madre Elisabetta Farnese, nipote dell'ultimo duca di Parma, un immenso patrimonio artistico e archeologico appartenuto ai Farnese, cultori appassionati di ogni genere di antichità.

La collezione d'arte di Casa Farnese proveniva da vari palazzi farnesiani, come quelli di Roma, di Parma e di Caprarola, che dal 1734, fino agli inizi del secolo successivo, erano stati gradualmente svuotati al fine di decorare le residenze reali di Napoli. La dispersione degli oggetti d'arte appartenenti alla galleria delle cose rare di Parma²⁵⁷ iniziò per ordine di Carlo di Borbone tra il 1734 e il 1735. L'inventario di questo trasferimento fu compilato da Bernardo Lolli, presumibilmente nel 1736, ma nonostante la sua attenta catalogazione manca una lista precisa che indichi l'effettiva consistenza di quanto realmente giunse nella città partenopea. Dalle indicazioni di José Joaquín Montealegre, segretario di stato di Carlo di Borbone, non tutto fu trasferito a Napoli, infatti, veniva trasferito solo ciò che aveva un valore superiore al suo trasporto. Nel maggio del 1760 arrivarono per via mare, dal guardaroba del Palazzo Farnese di Roma, undici casse di cui solo otto contenenti quadri. Un altro gruppo di antichità giunse alla fine del Settecento, quando Hackert e Venuti furono inviati da Ferdinando IV a

²⁵⁶Cfr. S. De Caro, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Ed. Electa, Napoli 2001, p. 7.

²⁵⁷Cfr. L. Martino, *Dalla Galleria delle cose rare di Parma al Museo di Capodimonte. Gli oggetti d'arte di Casa Farnese*, in N. Spinosa (a cura di), *La Collezione Farnese: Le arti decorative*, Ed. Electa, Napoli 1996, pp. 119-132.

prelevare nei palazzi e nelle ville farnesi di Roma, sculture antiche per incrementare le collezioni del futuro Real Museo Borbonico (Tav.22)²⁵⁸.

Ferdinando IV, succeduto al trono nel 1759, riuscì ad ottenere, dopo anni di lavoro diplomatico e superando le resistenze papali, il trasferimento dell'imponente raccolta di antichità farnesiana contenenti anche sculture provenienti dagli scavi delle Terme di Caracalla sull'Aventino²⁵⁹. I Borboni, al pari dei papi più illustri, potevano vantare di una collezione di Antichità invidiabile, arricchita ben presto dai ritrovamenti ercolanesi e pompeiani.

Il progetto di fare della capitale e della sua corte un grande centro d'arte, fu attuato con la realizzazione del Museo Farnesiano napoletano, per il quale si decise di costruire, nel 1738, un nuovo edificio, la Villa Reale a Capodimonte, alla cui direzione fu preposto l'arch. Giovanni Medrano. Tale edificio doveva ospitare le collezioni farnesiane che provenivano da Parma e da Roma, ben presto arricchita da migliaia di oggetti pervenuti dagli scavi, sotto gli occhi stupefatti degli intellettuali e dei re europei. Fausto Zevi, in un suo testo, affermava che, fin dai primi anni, *traspare tutta la fresca emozione dell'impresa, la partecipazione viva e attenta del sovrano; il re Carlo visita gli scavi, ne segue da vicino l'andamento, per bocca di Montealegre personalmente interviene, dettando norme per la loro conduzione, prescrivendo misure di salvaguardia degli oggetti*²⁶⁰. Un sovrano che dimostrava un'inclinazione archeologica piena di curiosità, non sorretta da una cultura antiquaria, in cui convivevano l'attitudine collezionistica personale che prediligeva il possesso del singolo oggetto e quella materiale della conservazione dei reperti *in situ*.

Come si detto, Carlo era mosso dal desiderio di fare di tutto ciò che riportava alla luce una collezione unica nel suo genere, dando un segno diplomatico e politico della sua ricchezza e prestigio. Il Re non era in grado di comprendere l'importanza di riportare in vita gli edifici delle città ritenute scomparse, e quindi decise di lasciare *in loco* i reperti man mano che venivano estratti, senza privarli del proprio contesto, esponendo, invece, tutto il trasportabile nei vari Palazzi reali dove potevano essere custoditi ed esposti per meravigliare ed impressionare i visitatori e, soprattutto, gli aristocratici di tutto il mondo.

La vera impresa archeologica, privata troppo presto della direzione di un antiquario dello spessore di Marcello Venuti, fu esposta a limiti e danni causati da una gestione non

²⁵⁸Cfr. L. Ambrosino, F. Capobianco, *Bronzi di Casa Farnese: Capolavori e recuperi*, in N. Spinosa (a cura di), *La Collezione Farnese: Le arti decorative*, Ed. Electa, Napoli 1996, pp. 25-31.

²⁵⁹Cfr. M. Utili, *Introduzione*, in *Museo di Capodimonte*, Ed. Touring Club Italiano, Milano 2002, pp. 8-19.

²⁶⁰F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano*, in *La Civiltà del 700 a Napoli...*, op. cit., p. 58.



Tav.22 Trasporto dei reperti della collezione del Re del Museo Ercolanese di Portici al Palazzo dei Regi Studi di Napoli (poi Reale Museo Borbonico) in Saint- Non, *Voyage pittoresque*, 1782. Con decreto reale del 22 febbraio 1816 Ferdinando istituisce il Reale Museo Borbonico, che racchiude tutte le collezioni comprese quella Farnese. Questa tavola testimonia che il trasporto dei reperti avveniva già del 1782.

adeguata²⁶¹, ma, contestualmente, fu anche rivelatrice di un approccio dell'antico, che, in Carlo di Borbone, si palesa sia in veste di attitudine collezionista di matrice aristocratica che sottoforma di autocelebrazione da parte del giovane Re e della nascente monarchia.

La differenza tra la collezione Farnese e quella delle antichità di Ercolano era notevole, la collezione ereditata da Carlo per via materna, non poteva essere considerata un elemento qualificante per nuovo regno, in quanto estranea sia per storia che per provenienza, inoltre, le opere che la costituivano, erano già note e tutte edite, e di conseguenza non avrebbero potuto ricavarne alcun privilegio dalla loro diffusione²⁶². Le scoperte vesuviane, invece, andavano a costituire un evento dalla portata straordinaria, tale da elevare il prestigio del nuovo sovrano, inoltre, avendo il monopolio degli scavi di Pompei ed Ercolano e avendo impedito la libera circolazione delle informazioni su di essi, diedero vita a un'opera istituzionale, destinata, però, strategicamente ad un pubblico ristretto e scelto.

Le intenzioni del sovrano non erano tese alla crescita di una comunità scientifica che si interessasse con competenza degli scavi ma, nonostante i divieti, l'interesse degli intellettuali

²⁶¹Può meravigliare oggi che sia stato un militare a condurre scavi volti a trovare oggetti antichi quando a quell'epoca erano gli eruditi ad occuparsi della disciplina.

²⁶²Cfr. P. D'Alconzo, *Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche e immagine della monarchia*, in A. Antonelli (a cura di), *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, Napoli 2017, Ed. Artem, pp. 127-145.

sfociò nella produzione di una serie di scritti, non autorizzati, fondati su notizie giunte in maniera non ufficiale dal personale impiegato al Museo e da coloro che poterono visitarlo personalmente, come Maffei, Gori, Caylus e Winckelmann.

Così come a Roma, dove i Papi combattevano contro il saccheggio da parte di collezionisti locali e degli speculatori di antichità, anche a Napoli si tentava di salvaguardare i reperti, anche se non sempre fu possibile avere un totale controllo delle scoperte.

La redazione dei giornali di scavo, realizzata da persone non adeguatamente competenti, si rivelò lacunosa e insufficiente, costituendo un giornale redatto nella forma d'inventario di materiali, in cui vi era una totale assenza di notizie sullo stato di conservazione dei reperti dei quali si continuava ad avere poca considerazione per l'architettura e l'urbanistica.

L'impresa di matrice auto celebrativa di Carlo di Borbone, in pochi anni riuscì a conferire alla città un volto nuovo, grazie alle maestose residenze per la corte, con un enorme aggravio delle finanze statali. L'impegno profuso per dare una nuova immagine alla città riuscì comunque a stabilizzare la posizione del sovrano, permettendogli di arginare i privilegi dei nobili e i particolarismi baronali²⁶³.

L'idea del monarca "archeologo" secondo quanto scrive la prof.ssa P. D'Alconzo emerge per la prima volta in una pubblicazione non promossa dalla corte: l'immagine del sovrano che restituirà alla vita le antiche città compare per la prima volta nel 1751, con la dedica a *Carlo di Borbone delle Antichità siciliane spiegate con notizie generali del regno* di Giuseppe Maria Pancrazi (Tav.23). Il ritratto inciso del Re era ancora del tutto convenzionale, mutuato, con qualche minima variante, da quello a olio eseguito da Giuseppe Bonito nel 1745, la dedica, però, si presentava abbastanza esplicita, si legge, infatti, che *in faccia delle Nazioni o vicine, o remote, siccome stanno, e rimarranno per sempre gli Esercizj dell'Armi Vittoriose, gli studi dell'ubertosa Pace, le occupazioni, e cure instancabili della S. R. M. V. intenta continuamente al bene dei Regni Vassalli, così memorie sono da non tralasciarsi quelle, per cui sovente le Reliquie stimabili delle Antichità hanno una gran parte nella mente sublime della S. R. M. V. alla quale nulla riesce tanto gradevole, quanto sono le Pitture, Statue, Bassi Rilievi, Medaglie, o quel di più, che ne' fioriti suoi Stati, e sotto gli occhi suoi stessi, ed altrove, profondendosi largamente i Tesori della S. R. M. V. si rinvencono. Ella costituisce particolare suo diletto, non solo far dare in Luce della Vetustà i Monumenti, ma altresì conservarli pomposamente nella sua Regia*²⁶⁴.

²⁶³Cfr. A. Rao, *Le 'consuete formalità'. Corte e Cerimoniali a Napoli da Filippo V alla repubblica del 1799*, in A. Antonelli (a cura di), *Cerimoniale dei Borboni...*, op. cit., pp. 86-88.

²⁶⁴P. D'Alconzo, *Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche*, op. cit., pp. 127-145.



Tav.23 G.M. Pancrazi, *Antichità Siciliane*; "Felix Urbium restitutio", Pellicchia, Napoli 1751.
(Napoli Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III).

L'immagine di Carlo avrà fortuna iconografica qualche anno dopo, con la celebre tavola realizzata per il frontespizio delle *Antichità di Ercolano Esposte* del 1757, dove i reperti di scavo furono inseriti come attributi qualificanti per enfatizzare l'interesse del sovrano per le antichità. Per dare consistenza alla passione dilettantistica del sovrano, occorre una figura forte che, con passione e studio, affrontasse e gestisse con competenza le richieste del Re, e la scelta ricade nella figura di Bernardo Tanucci.

Proveniente dalla Toscana, ebbe una solida preparazione classica, consolidata nella scuola di Filippo Buonarroti, primo lucumone dell'Accademia Etrusca di Cortona²⁶⁵, si professava inesperto di antichità figurata e nel 1747 scriveva all'amico Nefetti *il mio spasso è lo studio*

²⁶⁵Cfr. M. G. Mansi, *La stamperia reale al tempo di Carlo di Borbone e l'illustrazione delle antichità*, in *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*, op. cit., pp. 40-49.

dell'antichità e mi è stata data l'occasione dell'escavazione della città di Ercolano....Le fabbriche della villa di Portici che il Re vi va facendo stimolata quella ricerca che è stata la più fertile finora fuor di Roma di figurate antichità di ogni genere. Ogni sera si porta qualche pezzo nella Camera del re si ragiona, nell'ora appunto in cui egli si spoglia per andare a letto e io devo essere presente²⁶⁶. Quei confronti serali nell'intimo delle stanze del sovrano, intensificarono il rapporto di stima che legava il re al suo ministro, entrambi avevano compreso che l'impresa di Ercolano poteva trasformare quell'angolo di mondo in uno dei nodi cruciali della cultura europea²⁶⁷. Anche quando il sovrano andò via da Napoli per insediarsi sul trono di Spagna, Tanucci continuò ad interessarsi dell'andamento dei ritrovamenti e delle campagne di scavo. Quotidianamente il Re forniva, attraverso uno scambio epistolare con Tanucci, suggerimenti e sollecitazioni, le risposte del ministro seguivano uno schema predefinito in cui dovevano essere riportate notizie politiche, vita di corte, rapporto sulla caccia nei siti reali, riservando sempre uno spazio per la relazione sugli scavi, sugli oggetti rinvenuti, sullo svolgimento dei papiri, sull'allestimento del museo ercolanese, ed anche sulla pubblicazione delle Antichità, accompagnando la lettera con le prove delle tavole incise su rame.

Tale attività andava ad arricchire e consolidare la cultura antiquaria di Tanucci, appagando in parte la sua vocazione culturale, sacrificata al servizio della monarchia. Il Re era solito chiedere al suo ministro delucidazioni sui reperti, il quale, per poter rispondere esaurientemente alle domande del sovrano sui più significativi monumenti rinvenuti²⁶⁸, si occupava in prima persona di dirigere gli scavi e la stamperia. In tal modo riusciva a coordinare tutte le fasi del lavoro utilizzando, una solida struttura metodologica, incentrata sul piano culturale e amministrativo.

Con la reggenza si aprì una nuova fase del riformismo borbonico, le cui vicende furono caratterizzate dalla presenza preponderante del ministro Tanucci all'interno del consiglio di reggenza, nonostante le questioni sollevate dai baroni e feudatari che, legati ai loro feudi e alle loro entrate, temevano la presenza del giurista venuto a Napoli per occuparsi prima della giustizia e poi, dal 1755, del segretariato degli affari esteri²⁶⁹. Tanucci, a cui Carlo aveva affidato il figlio Ferdinando, era la figura di maggiore spicco assunto un ruolo sempre più influente.

²⁶⁶F.Zevi, *Gli scavi di Ercolano e le "Antichità"* in A.A.V.V. *Le Antichità di Ercolano*, Banco di Napoli, Napoli 1988 p.13

²⁶⁷Cfr. F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano e le antichità*, in AA. VV., *Le Antichità di Ercolano*, Ed. Banco di Napoli, Napoli 1988, pp. 11-38.

²⁶⁸Cfr. E. Chiosi, *Reale Accademia Ercolanese: Tanucci fra politica e antiquaria*, in R. Aiello, M. D'Addio (a cura di), *Tanucci statista giurista letterato*, Atti del convegno internazionale di studi per il secondo centenario 1783-1983, volume II, Napoli 1986, pp. 493-517.

²⁶⁹Cfr. R. Minicuzzi, *Bernardo Tanucci ministro di Ferdinando di Borbone 1759-1766*, Ed. Dedalo Libri, Bari 1967.

I viaggiatori che intraprendevano il *Grand Tour* nelle loro descrizioni formulavano dei giudizi, non sempre benevoli, sulla figura di Tanucci. La letteratura di viaggio era prodotta da un folto numero di rampolli di nobili casate, che, verso la metà del XVIII secolo, giravano per l'Europa diretti soprattutto in Italia, per completare la loro educazione sotto la guida di eruditi, pedagoghi, i cosiddetti *travelling praeceptors*, ovvero intellettuali votati allo studio in generale delle antichità e dell'architettura in particolare.

In Italia questi viaggiatori furono attratti dalle vestigia di antiche civiltà e dalle bellezze naturali. Quando le scoperte archeologiche di Pompei e di Ercolano divennero le mete più richieste, essi iniziarono ad essere attirati verso il Regno delle Due Sicilie. Il rinnovato interesse per la ricerca del passato non li portò a distrarsi dall'osservare il presente e con esso le condizioni di vita della popolazione e i rapporti tra le varie classi sociali con il potere.

Charles Pinot Duclos²⁷⁰, viaggiatore francese e segretario perpetuo dell'Accademia Francese, aveva conosciuto personalmente Tanucci. Noto per aver scritto *l'Histoire de Louis XI*, fu ammesso all'*Académie Française* nel 1746, di cui, poi, occupò la carica di segretario fino al 1756. Nato da una modesta famiglia, frequentò gli ambienti culturali più in vista di Parigi e scrisse nel 1791 il *Voyage en Italie*²⁷¹ che uscì, postumo, nel 1791. Duclos soggiornò a Napoli nel 1762, annotando notizie sugli scavi di Pompei e sul ministro Tanucci, del quale scriveva che *nato da una famiglia borghese egli era professore di diritto a Pisa quando Don Carlos attualmente Re di Spagna, era in Toscana. Un criminale si era rifugiato in un convento. Nessuno osava violare quell'asilo, ma ne fu bloccato ogni ingresso, in modo che, non potendo i monaci ricevere alcun cibo, furono costretti a liberarlo. Essi gridarono allo scandalo e fecero coro tutti gli altri religiosi. Fu disposta un'inchiesta sul diritto d'Asilo e ne fù incaricato il Tanucci. Carlo fu così soddisfatto del modo con quale risolse la questione che quando passò sul trono di Napoli lo condusse con sé e lo elevò al rango di ministro. Quando cedette poi nel 1759 il trono al figlio lasciò al Tanucci l'incarico di tutta l'amministrazione dello stato. Da ora in poi non si fa niente a Napoli che non sia deciso dalla Spagna su consiglio dello stesso ministro egli potrà essere un ottimo giurista ma l'esperienza insegna che coloro i quali hanno applicato le loro capacità allo studio delle leggi, sono fra tutti gli uomini i meno adatti a governare. Gli si può rimproverare*

²⁷⁰Cfr. A. Gentile, *B. Tanucci nel Giudizio dei viaggiatori degli stanieri*, in *Archivio storico Terre di Lavoro*, volume VIII, anno 1982-1983, Ed. Società di Storia Patria di terra di Lavoro, Caserta 1985, pp. 43-50.

²⁷¹Cfr. C.J. Pinot Duclos, *Voyage en Italie ou considérations sur l'Italie* in *Oeuvres diverses de D.*, Parigi, anno X (1802).

*anche la cattiva educazione che ha fatto impartire al giovane re. L'ha affidato al Principe di San Nicandro che lo allevò nella più grossolana ignoranza*²⁷².

Nel 1758 Johan Joachim Winckelmann, il grande storico dell'arte e archeologo tedesco, fece il suo primo viaggio a Napoli dove conobbe Tanucci apprezzandone le doti, il carattere e le qualità di letterato, giurista e di uomo di stato. Il ritratto che Winckelmann inviò al conte di Bunau il 21 Febbraio del 1761, ne esaltava la personalità e la sua funzione egemonica nell'ambito della gestione del governo napoletano, si legge, infatti, che *era professore di diritto a Pisa, e l'attuale re di Spagna, allora, Infante, lo assunse come quale uditore, come qui dice. Quando l'Infante s'insediò a Napoli a poco a poco Tanucci venne innalzato sino alle dignità più alte. E' un uomo di grande dottrina, un fiorentino sottile, che agli occhi della maggior parte della gente ha saputo apparire come uno stoico. Il suo aspetto è più da orso polacco che di uomo, e la sua testa, ove gli occhi rimangono nascosti sotto gli ispidi cespugli delle sopracciglia, è lunga circa quarta parte del suo corpo. Le gravi incombenze, il lavoro incessante, l'hanno reso ancora più terribile di quanto è per natura ed è difficilmente accessibile. Con tutte le lettere che gli indirizzai, non potei arrivare a lui, finché non mi introdusse il Conte di Firmian, allora Ministro Imperiale. E' un uomo di estrema equità, dinanzi al quale nessuno osa apparire con un presente; forte nella sua illibatezza regge la sfrenata nobiltà napoletana con mano di ferro. E' odiato e temuto, ma non corre pericoli. A tavola diventa un'altro uomo; si fa gioviale, e le Grazie parlano in lui. Pensa liberamente, è l'unico uomo che la Curia Romana ha da temere. Ha un'unica figlia*²⁷³. Ma, nonostante gli elogi, Winckelmann si espresse con aspre critiche in riferimento allo scempio delle pitture ercolanesi.

A partire dagli anni 50 del Settecento, le antichità rientrarono tra i programmi della politica culturale dei Borbone, il sovrano, infatti, trasformò il suo interesse personale verso gli scavi, intesi come sua assoluta proprietà, e in una missione a carattere istituzionale. Erano gli anni in cui si affermavano nuovi fermenti culturali e scientifici. Dall'infelice dissertazione sull'antica Ercolano scritta dall'antiquario Bayardi, che si occupò, come si è detto, del deludente *Catalogo dei Ritrovamenti Ercolanesi*, (1755) Carlo poté constatare l'inadeguatezza del lavoro svolto. Nello stesso anno costituì l'Accademia Ercolanese²⁷⁴, nata per rispondere alla necessità di provvedere a uno studio e a una pubblicazione dei reperti. L'Accademia si rivelò essenziale per la diffusione delle antichità, andando a influenzare il gusto della

²⁷²A. Gentile, B. Tanucci nel Giudizio dei viaggiatori degli stanieri, in *Archivio storico Terre di Lavoro*, op.cit., pp. 46-47

²⁷³G. Zampa (a cura di), J. J. Winckelmann, *Lettere italiane*, Feltrinelli Editore, Milano 1961, p. 81.

²⁷⁴Cfr. A. Alloroggen Bedel, *L'antico e la politica culturale dei Borbone*, in *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*, ed. Electa Napoli, Napoli 2008, p.62.

produzione artistica non solo italiana, ma anche europea. Pur rispettando un rigido cerimoniale, che prevedeva l'invio di esemplari ai sovrani delle varie corti, la distribuzione fu estesa ai conventi, alle biblioteche e ai letterati. Tanucci non condivideva che le Antichità potessero essere commercializzate, infatti espresse il suo malcontento in una lettera datata 21 luglio del 1767 indirizzata a Emanuel de Roda y Arrienda, Ministro di Grazia e Giustizia in Spagna, in cui si legge *Questo vendersi a me Ercolano non mi piace.* ²⁷⁵[...] *I libri sono del re*²⁷⁶

Era questo il momento in cui furono promulgate le prime leggi di tutela del patrimonio storico-artistico, che ne riconosceva il valore identitario e cercava di limitare la sottrazione dei reperti e l'esportazione al fine di impedire il traffico illecito dei beni rinvenuti²⁷⁷. La gestione fu spesso oggetto di critiche da parte di studiosi, esperti, storici dell'architettura e archeologi, per la lentezza con cui si procedeva ai lavori di scavo, rimozioni di arredi, suppellettili, pitture e mosaici, nonché per la tardiva pubblicazione di materiali.

Questo patrimonio fu messo a disposizione di appassionati e studiosi ufficialmente nel 1758, quando il Museo di Portici fu aperto al pubblico, mantenendo, però, il divieto di riproduzione. Le antichità non costituivano più una proprietà personale del sovrano, ma una proprietà legata alla sua funzione, infatti, come riporta Pietro Colletta nel suo *Storia del Reame di Napoli*, il Re, alla sua partenza da Napoli per Madrid, si tolse l'anello trovato durante le escavazioni per lasciarlo nel Regno di Napoli, come segno di appartenenza alla corona di ogni oggetto sottratto alle rovine. L'anello, sebbene di scarso valore, rimanda alla volontà di una dinastia che per circa 130 anni, nonostante le fratture e una politica caratterizzata da un atteggiamento culturale contraddittorio, non era più disposta a tollerare l'incontrollata dispersione di opere d'arte d'antichità²⁷⁸. L'anello veniva trasmesso da padre in figlio nel momento della successione al trono, andando a costituirne il simbolo. Il gioiello sembra non essere andato disperso, insieme a quanto fino ad oggi si è potuto conservare.²⁷⁹

L'Herculanense Museum rappresentava un esito felice della politica culturale dei Borbone, allestito in un edificio già esistente, il vecchio Palazzo Caramanico, e integrato nella nuova villa Reale. Le antichità vesuviane non furono esposte tutte nel Palazzo Caramanico, che si trovava non lontano dalla Reggia di Portici, almeno fino al decennio 70-80 del secolo Settecento. Il continuo materiale che veniva alla luce dagli scavi comportò non solo mancanze

²⁷⁵Lettera di B. Tanucci a Emanuel de Roda y Arrienda, 21 luglio 1767. La lettera fa parte dell'Archivio di Stato di Napoli ed è citata in E. Chiosi, *La reale Accademia Ercolanese...*, op. cit., p. 506

²⁷⁶Lettera di B. Tanucci a G. Finocchietti-Faulon, 22 Settembre 1761, *Epistolario X*, p. 142.

²⁷⁷Cfr. F. Strazzullo, *Tutela del patrimonio artistico nel Regno di Napoli sotto i Borboni*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana, Nuova Serie*, volume 21, Ed. Giannini, Napoli 1972, p. 4.

²⁷⁸Cfr. P. D'Alconzo, *L'anello del re tutela del patrimonio artistico nel Regno di Napoli*, Ed. Edifir, Firenze 1999, p. 136.

²⁷⁹L'anello è tuttora conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 25181).

di spazi espositivi, ma anche ad una sistemazione in continua evoluzione dei reperti che giungevano. Ogni giorno venivano rinvenuti nuovi reperti, conferendo un carattere di provvisorietà all'allestimento museale e rendendo difficile una ricostruzione della collezione²⁸⁰. La carenza di spazi espositivi determinò la necessità di una risistemazione della Reale Collezione di Antichità Ercolanesi nella sede di Palazzo Caramaico, che fu gestita da Ferdinando Fuga, direttore tecnico di alcuni regi cantieri.

Si pensa che questo progetto sia stato incentivato da una sopravvenuta instabilità strutturale verificatasi ai primi anni 60 del Settecento che comportò un lavoro maggiore da parte di Fuga per un riordino interno dell'edificio. In una prima fase, infatti, le pitture furono allestite insieme agli *instrumentum domesticum* (Tav.24) e alle sculture nella galleria al primo piano di palazzo di Monte che affacciava sulla strada delle Calabrie²⁸¹. A causa di problemi strutturali che interessavano la galleria, si ebbe il graduale trasferimento delle opere nel Museo delle Pitture, il cosiddetto 'museo superiore', ubicato nel settore settentrionale del Palazzo Superiore²⁸². Infatti, intorno al 1765, era in atto una riparazione dell'antica galleria posta sul versante dell'ala a monte, con un progetto di trasformazione in quattro stanze, dove si pensò di collocare nuovamente la collezione di pitture nelle stanze ricavate dalla galleria vecchia, spostamento che Fuga definì inaccettabile, facendo fallire la proposta²⁸³.

Sulla disposizione delle pitture nell'ala del Palazzo Superiore non è pervenuta una descrizione certa, ma non è da escludere che ebbe un ordinamento simile a quello scelto per il Museo Borbonico, cioè secondo i *genera*²⁸⁴.

Il trasferimento al piano terra di Palazzo Caramanico, avvenne tra il 1787, data in cui i dipinti risiedevano ancora a Palazzo di Monte, e il 1796²⁸⁵. La cronologia del primo spostamento è testimoniata da una lettera di Paderni risalente al 2 agosto del 1760, in cui si legge che *le pitture che l'E.V. vidde, cioè le rinvenute dopo la partenza di S.M.C. lunedì le feci salire tutte nelle*

²⁸⁰Cfr. A. Allroggen-Bedel, *Il Museo Ercolanese di Portici*, in *La Villa dei Papiri*, secondo supplemento, *Cronache Ercolanesi*, n. 13, Ed. G. Macchiaroli, Napoli 1983, pp. 83-128. Il Palazzo Reale consiste di due corpi equivalenti posti ai due lati della strada: a monte, verso il Vesuvio, si trova Palazzo Superiore; verso il mare il Palazzo inferiore. Palazzo Superiore e Inferiore erano collegati fra di loro da due corpi intermedi, ognuno dei quali forma una specie di ponte sulla frequentata strada regia che porta a Napoli alle provincie di Salerno e delle Calabrie. Il vicino Palazzo Caramaico venne acquistato nel 1746 per essere inserito nelle nuove costruzioni per diventare più tardi il Museo Ercolanese.

²⁸¹Cfr. G. Prisco, *Gli allestimenti museali*, in *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro. Indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico*, Ed. Cangemi, Roma 2009, p. 8.

²⁸²Cfr. R. Cantilena, *Herculansense Museum. Un breve viaggio tra memorie del Settecento*, in R. Cantilena, A. Porzio, (a cura di), *Herculansense Museum, Laboratorio sull'Antico...*, op. cit., p. 80.

²⁸³Cfr. V. Papaccio, *Il progetto di F. Fuga per il Museo Ercolanese di Portici con un carteggio inedito*, in *Cronache Ercolanesi*, Vol. 22/1992, Ed. Gaetano Macchiaroli, pp. 197-202.

²⁸⁴A. Allroggen Bedel, *Il Museo Ercolanese di Portici*, in *La villa dei Papiri*, Secondo Supplemento a *Cronache Ercolanesi*, 13/1983, ed. Gaetano Macchiaroli, p.120.

²⁸⁵Cfr. G. Prisco, *Gli allestimenti museali*, in *Filologia dei Materiali e trasmissione al futuro* (a cura di) G. Prisco, Ed Cangemi, Roma 2009, p. 8-9.



Tav. 24, *Instrumentum domesticum*. Raffigurazione a mano libera. Veduta.
 Francesco Piranesi, 1806. Acquaforte. Collezione m.a.x., Chiasso.

camere nove le quali le ho tutte descritte e numerate, che presentemente sono 1029²⁸⁶. Successivamente una lettera a Tanucci datata Napoli 22 Settembre del 1760 si affermava che in quanto alle pitture antiche si è terminato quest'oggi di fissarle nel cammarone grande il quale ora resta compito, sperar voglio, quando l'E.V. vedrà la distribuzione di queste ultime Pitture, che incontrar possino l'approvazione [...] per la pena presomi di adattarle ciascuno al punto suo di vista, sia divenuta questa una delle più belle pareti di queste Camere; inoltre ho incominciato ad ornare un'altra parete delle nuove camere aggiunte, con fermarvi tutte quelle pitture che mi sono parse meritevoli per il mio primo punto di vista, per poi continuare quando la sorte c e ne somministrerà delle altre²⁸⁷.

La dislocazione al piano superiore viene descritta in una lettera del ministro al Re cattolico, risalente al 2 dicembre del 1760, in cui si descrivevano i lavori di una scala che conduceva al

²⁸⁶ASN CRA, I inv., Scavi e Musei, b.1540/31/4, p. 261. In Regesto documentario curato da P. Barella in *Herculanense Museum*, p.261

²⁸⁷ASN CRA, I inv., Scavi e Musei, b.1540/40 Napoli 22 Settembre 1760 a Tanucci in Regesto documentario curato da P. Barella in *Herculanense Museum*, p.261.

piano superiore dove erano allestite le pitture, si legge, infatti *disposi ancora che si finisse la scala di quel braccio, alla quale pochissimo manca, perché chi va a vedere le pitture non abbia da soffrire la pericolosa e scomoda che finor si sale*²⁸⁸. Dai dati storici, infatti, emerge ancora che il secondo piano era stato utilizzato solo dopo il completamento di una scala di servizio ad essa dedicata nel 1765, in un documento dello stesso anno si legge infatti che *essersi compita la scala per ascendere al Quarto superiore ove stan situate le antiche pitture in detto Quarto quelle porzione che già stavano situate nelle camere che unir si devono con le altre fabricate con la direzione del Cav. Fuga; si che nella settimana scorsa*²⁸⁹.

La studiosa M. Luisa Margiotta descrive lo spostamento delle collezioni avvenute in questi anni, in particolare quelle delle pitture, a causa dell'ingente mole di oggetti, rendendo necessarie opera di trasformazione e ampliamento del Museo. Le pitture antiche alloggiavano in un ala di Palazzo Superiore, alla data del 1760 iniziava la sistemazione delle prime sale e nel 1770 veniva ultimata la scala che conduceva alle sale superiori, dove le pitture furono collocate fino al 1787, nel 1796 risultavano dislocate al piano terra di Palazzo Caramanico dove vi rimasero fino al trasferimento al Museo di Napoli²⁹⁰.

I Borboni trovarono non poche difficoltà nell'organizzare il museo nel vecchio Palazzo Caramanico, infatti fu necessario pensare a soluzioni moderne e accattivanti, soprattutto per l'esposizione degli oggetti di vita quotidiana, come, ad esempio, la sistemazione di una ricostruzione di una cucina romana in uno dei vani del museo. Un'altra operazione di estrema importanza, dal carattere innovativo e di estremo valore didattico, consisteva nell'istallazione della famosa macchina per svolgere i papiri ercolanesi e l'esposizione di oggetti all'interno di armadi organizzati per categorie, si trattava di una novità che, come afferma Agnes Allroggen-Bedel, rendeva ben distinguibile il Museo dai gabinetti dell'antichità²⁹¹.

Nelle descrizioni dei visitatori del Museo si trovava sempre una sorta di *leit motiv*, nel protestare per i divieti, i vincoli e i limiti cui erano sottoposti. Il disegno e l'osservazione dei reperti erano soggetti a regolamento²⁹². L'accesso era controllato in maniera molto rigida, ed era vietato prendere appunti o eseguire disegni delle opere esposte, nessuna notizia doveva trapelare dagli scavi e dal museo, dato che l'attività di divulgazione era riservata esclusivamente all'Accademia Ercolanese. Johann Wolfgang von Goethe, il 18 marzo del 1787,

²⁸⁸Lettera di B. Tanucci al Re cattolico, *Epistolario IX*, Napoli 2 dicembre 1760, p. 164.

²⁸⁹ASN CRA, I Inv., Scavi e Musei, b.1541/46, Napoli 31 marzo 1765 Paderni, Regesto documentario in *Herculaneum Museum* p. 263.

²⁹⁰Cfr. M. Luisa Margiotta, *La Reggia e il Sito Reale*, in R. Cantilena, A. Porzio (a cura di), *Herculaneum Museum. Laboratorio sull'antico...*, op. cit., pp. 17-33.

²⁹¹Cfr. A. Allroggen-Bedel, *Gli scavi di Ercolano nella politica culturale dei Borboni*, in AA.VV. *Ercolano 1738-1988...* op. cit., pp. 36-37.

²⁹²Cfr. A. Allroggen-Bedel, *Gli scavi di Ercolano...*, op. cit., pp. 36-37.

visitò il Museo e descrisse la sua esperienza in una lettera confermando tali restrizioni, si legge, infatti, *entrammo poi nel Museo, ben raccomandati e bene accolti; ma non ci fu permesso di disegnare alcuna cosa. Forse per questo osservammo tanto meglio, e tanto vivamente ci riportammo al passato, allorché questi oggetti erano tutti intorno ed a portata di mano de loro possessori, per gli usi e i godimenti della vita*²⁹³.

La funzione didattico-scientifica del museo era negata dai divieti e dalla gestione, erano gli anni in cui i fermenti culturali erano alimentati dalle istanze riformistiche, secondo cui i musei dovevano andare a costituire i luoghi essenziali dell'istruzione, dove poter disporre delle opere con approccio scientifico e senza impedimenti alla loro fruizione. Di conseguenza, si diffonde l'idea del diritto dei cittadini a poter conoscere le opere d'arte e le testimonianze antiche, pertanto risultava doveroso da parte dei regnanti aprire le proprie raccolte al pubblico. Si determinava, come evidenzia Arturo Fittipaldi, *una contraddizione tra progetto museale di stampo illuministico in cui veniva meno proprio uno dei capisaldi; la pubblicità a vantaggio del bene pubblico del patrimonio conservato, una larga scala seppur sempre socialmente selezionata, di libertà d'accesso e la conseguente possibilità di una libera e concorrenziale ricerca aperta agli specialisti di tutta l'Europa*²⁹⁴.

A proposito delle dichiarazioni di Fittipaldi, è opportuno specificare che si percepiva una spinta innovativa, anche se restava ancorata alle resistenze del sovrano che non riusciva ad abbandonare il suo privilegio monopolistico di quanto veniva riportato alla luce durante le campagne di scavo.

Particolarmente interessante è la testimonianza del resoconto di viaggio di Tommaso Puccini, direttore della Galleria degli Uffizi, nel cui manoscritto, dal titolo *Relazioni Epistolari di un viaggio da Roma a Napoli e di altri viaggi in Italia scritte dal Sig.Re Cav.re Tommaso Puccini, Direttore dell' imp. le Galleria*²⁹⁵, datato 1793-1810 e mai dato alle stampe, riportava una descrizione di Napoli e in particolare dei musei della città che costituivano un sistema museale ben strutturato, e non improvvisato come gli studi ottocenteschi lasciavano intendere. L'opera fu redatta come una sorta di diario quotidiano del viaggio da Roma a Napoli, in parte diretto alla Contessa Verrua della Motta. Si trattava di un testo di qualità

²⁹³W. Goethe, *Lettere da Napoli*, nella traduzione di G. Fortunato, introduzione a cura di M. Rossi Doria, Guida Editori, Napoli 1983, p. 49.

²⁹⁴A. Fittipaldi, *Tutela, conservazione e legislazione dei beni culturali a Napoli nel secolo XVIII*, in A. Fittipaldi (a cura di), *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra il 700 e 800*, Quaderni del Dipartimento di Discipline Storiche dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, Editore Luciano, Napoli Luglio 1995, pp. 7-29.

²⁹⁵A. Ferri Massano, *Nuove fonti per la storia dei musei napoletani dell'età borbonica: la testimonianza di Tommaso Puccini*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali...*, op. cit., pp. 77-105.

oggettive, andando a costituire una lettura obbligata per chi si occupa di patrimonio artistico della città di Napoli e della cultura dell'antica capitale borbonica.

Puccini descriveva con entusiasmo l'esperienza nella capitale del regno borbonico andando a costituire un importante tassello d'informazione di carattere culturale, storico e artistico della città. Attraverso una scrittura semplice descriveva la visita al Palazzo Reale di Portici e con estrema precisione le 14 stanze del Museo, le quattro sale che componevano il gabinetto delle pitture. Si trovava immerso in un grande museo ricco di opere straordinarie, e, come altri studiosi, lamentava l'aver dovuto riportare a memoria quanto aveva visitato, inoltre non condivideva l'esposizione dei reperti per contesto, che era stata realizzata a Portici, nell'ambito della sperimentazione di museografia d'avanguardia che si stava affermando.

La ricostruzione dell'antica cucina pompeiana nella sesta stanza, non fu apprezzata particolarmente, infatti, a suo dire, si trattava di una proposta troppo artefatta di un ambiente della città avulso dal contesto generale. Provava quasi uno stato di turbamento alla vista di una tale quantità di oggetti rinvenuti e sistemati in maniera confusa senza riuscire a far cogliere la città nella sua vita quotidiana prima che la lava la ricoprisse completamente. Data l'impossibilità di fruire il contesto originario, dalla sua testimonianza emerge un'incredulità dovuta alla forzatura della ricostruzione museale. In ogni caso, si trattava di una testimonianza importante per la descrizione topografica del museo, in particolare del gabinetto delle pitture, fornendo una mappa più chiara rispetto ad altre rilevazioni pervenute, in quanto corredata di giudizi sulla qualità e sul valore delle opere esposte. Particolarmente preziosa è la breve notazione del Puccini risalente al 1783 in merito allo stato di conservazione delle pitture in cui si legge [...] *quattro stanze piene dall'alto in basso di quadri antichi diversi [...] Tutti i quadri sono sotto il loro vetro, tutti coperti dalla vernice, e non c'è mezzo di avvicinarsi [...]*²⁹⁶.

La sua corrispondenza settimanale tra Tanucci e il Re costituisce una preziosissima documentazione dei reperti e del relativo stato di conservazione, il ministro, infatti, rappresentava un importante punto di riferimento per restare costantemente aggiornato su tutto ciò che riguardava le scoperte archeologiche²⁹⁷. Alla sua partenza per la Spagna, nel 1759, Carlo lasciava una città nuova, arricchita da sontuose costruzioni come la Reggia di Caserta e altri importanti edifici. Il suo scopo principale era quello di tutelare il giovane erede Ferdinando IV, attraverso un consiglio di reggenza, *il cui deus ex machina* era il ministro

²⁹⁶*Ibidem*.

²⁹⁷Cfr. A. Allroggen-Bedel, *Tannucci e la cultura antiquaria*, in *Bernardo Tanucci statista letterato giurista...*, op. cit., pp. 522-536.

Tanucci. Lo statista toscano seppe utilizzare, per fini propagandistici, la straordinaria avventura dei ritrovamenti riconducendo le antichità vesuviane al un più ampio disegno politico e culturale del sovrano che, anche da Madrid, continuava a gestire sottopondo ogni decisione al parere suo fidato ministro.

Quanto detto fu confermato da una frase espressa in una lettera di Carlo III a Tanucci, datata 5 agosto 1760, in cui chiedeva esplicitamente che *los dibujos que aya de las pinturas sean tales quales allas son y enmiendas*²⁹⁸. Il giovanissimo Re promuoveva la sua immagine presentandosi come monarca archeologo, attraverso il termine *enmiendas*, non solo rinviava al lessico e alla pratica dei filologi, ma sembrava quasi sottolineare che le riproduzioni costituivano delle incisioni infedeli, responsabili della diffusione di una falsa lezione dell'antico. Il Re, come un esperto archeologo, utilizzava un linguaggio degno di uno storico delle antichità, come si evince dalle conversazioni indirizzate a Tanucci. Questa passione archeologica di Carlo, come afferma D'Alconzo, *è una sincera passione per gli scavi e i loro frutti, benché non fu sostenuta da un'adeguata cultura né capace di tradursi in consapevoli opzioni di gusto, riuscì a convivere con le esigenze imposte dalla Ragione di Stato, anche se ciò determinò un atteggiamento non esente da evidenti ambiguità, che poterono sciogliersi una volta assunto al trono spagnolo, venute meno le esigenze di promozione del giovane Regno di Napoli sulla scena europea*²⁹⁹. Spostandosi in Spagna e non essendo più una priorità la promozione del Regno di Napoli, la sua passione e il suo approccio più aperto agli scavi favorirono una diffusione delle antichità secondo un'accezione più pubblica, riconoscendo il valore didattico e storico di queste importanti testimonianze.

Alla fine degli anni '80 del Settecento ebbe inizio l'adozione di una nuova metodologia di scavo, in *apricum*, dando inizio alla seconda fase, dove la scoperta del sito diventa una realtà tangibile, percorribile e visitabile, meta di letterati, filosofi e antiquari consapevoli di trovarsi di fronte a un documento inteso come memoria di eccezionale valore. Si delineava la consapevolezza della necessità di una cura maggiore e un'attenta manutenzione del sito di Pompei con la sistemazione delle aree scavate, per consentire un'adeguata fruizione degli spazi nel rispetto della salvaguardia del bene. La didattica assumeva un ruolo rilevante, infatti, il visitatore, doveva poter visitare le rovine in maniera agevole e usufruire di strumenti e sussidi che lo possano mettere in condizione di comprendere meglio³⁰⁰.

²⁹⁸P. D'Alconzo, "En Roma y mas en Inglaterra se aprecian muchisimo estas pinturas, las quales se quitan de semejantes parajes". I dipinti murali staccati da Ercolano e Pompei nel XVIII secolo, in *L'incanto dell'affresco*, op. cit., p.36

²⁹⁹P. D'Alconzo, *Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche...*, op. cit., p.145

³⁰⁰Cfr. F. Zevi, *La storia degli scavi e della documentazione, in Pompei 1748-1980...*, op. cit., p. 13

La visita agli scavi di Pompei consentiva l'esperienza unica di camminare in una città antica a cielo aperto³⁰¹, una visione più autentica, pratica e diretta. L'idea di conservare i reperti *in situ* nasceva proprio dal desiderio di *soddisfar i curiosi*³⁰² e dall'idea di collegarsi ad una nuova idea di visita. È con questo spirito che ebbero inizio gli scavi della Casa del Chirurgo nel 1771. Secondo la proposta di Francesco de La Vega, un ambiente con molte pitture doveva essere lasciato interamente come era stato ritrovato, cercando di coprirlo e proteggerlo sia dagli agenti atmosferici, attraverso la realizzazione di un tetto, sia *per soddisfare il pubblico*, affinché le pitture di *altro pregio non avevano che quello della combinazione, la quale veniva a mancare nel tagliarsi in pezzi*³⁰³ Si tratta di una serie di idee organizzative e metodologiche che La Vega cercherà di attuare quando gli sarà consentito. In una logica estetica di conservazione, introdusse un'istanza innovativa, secondo cui l'arte doveva essere intesa come attività didattica per tramandarne la storia e il valore documentario dei reperti, ritenendo assolutamente indispensabile per la loro conservazione e per la trasmissione futura, la riproduzione in immagine. A tal proposito, si legge infatti *come è desiderabile di conservarsi le fabbriche, così ugualmente piacevole si rende ed istruttivo l'osservare queste abbellite da intonachi dipinti, dei pavimenti e di tutto altro che gli resta annesso, cosa benanche che da più anni a questa parte si è procurato di fare in Pompei. [...] In secondo luogo occorre altre volte di doversi levare qualche pavimento o qualche pittura quando per sua natura non può sussistere la fabbrica sulla quale si trova adattata nell'atto che si va scoprendo: perché sarebbe cosa berbera in tal caso perdersi il pavimento o l'intonaco in un istante senza lasciar memoria*³⁰⁴.

I disegni diventavano volutamente documentari, allontanandosi dalle finalità che avevano caratterizzato *le Antichità*, per abbracciare l'idea di immagini volte a lasciar memoria delle condizioni del sito. La diffusione delle immagini di questi anni costituiscono una preziosa testimonianza della condizione di frammentarietà e di mutilazione in cui riversavano i reperti. Il disegno assumeva, così, il ruolo di strumento di conoscenza delle tecniche esecutive dei materiali, la rappresentazione dello stato dei luoghi, arricchito con descrizioni del degrado delle strutture e degli apparati decorativi, testimonia un'evoluzione dell'approccio archeologico che supera le mere operazioni di scavo eseguite fino a quel momento.

³⁰¹Cfr. E. Sorbo, *Tra Materia e Memoria....*, op.cit., p. 168

³⁰²Cfr. *ibidem*

³⁰³P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento*, op.cit., p.53

³⁰⁴V. Pappaccio, *Una memoria di F. la Vega sul Restauro*, in *Cronache Ercolanesi*, Vol.23/1993, ed. Gaetano Macchiaroli, p. 157-160.

L'evoluzione in senso conservativo risiedeva nel valore documentario di ogni oggetto, un valore non più attribuito al suo trasferimento in Museo, ma reso tangibile dalla sussistenza stessa nel sito, in una consapevolezza del valore ambientale degli elementi.

La riproduzione andava, così, a costituire il veicolo per una didattica che rispondesse all'interesse dei dilettanti, dei collezionisti, dei *grandtouristi*, degli architetti e degli artisti, ansiosi di poter studiare la città romana e trarne ispirazione per le loro creazioni³⁰⁵.

Lo spirito internazionale che animava artisti, pittori di carrozze *bijouteries* e tappezzieri, ispirato dalla volontà di fare tutto alla *greque*, era completamente ignorato nel napoletano, dove le vestigia delle antichità non sortivano alcun interesse dal punto di vista stilistico. Galiani, sommo economista, definì l'ambiente napoletano chiuso, auto-protettivo e conservatore, soggiornò a Parigi tra il 1759 e il 1769, come segretario del Regno di Napoli e di Sicilia, stringendo rapporti con esponenti dell'Illuminismo come Diderot e Madame D'Epicury. Nel 1759 Tanucci gli affidò il segretariato dell'ambasciata di Francia, dove consolidò la sua conoscenza scientifica e, successivamente, gli furono affidati incarichi nella magistratura e nella pubblica amministrazione. Non erano occupazioni che prediligeva, ma non potendo esimersi da quelle, imbrigliato in esse a prescindere dai suoi reali interessi, prevalentemente culturali, trovò tempo e modo di coltivare lo studio in diversi campi avvicinandosi sempre di più alle antichità dalle quali era affascinato³⁰⁶.

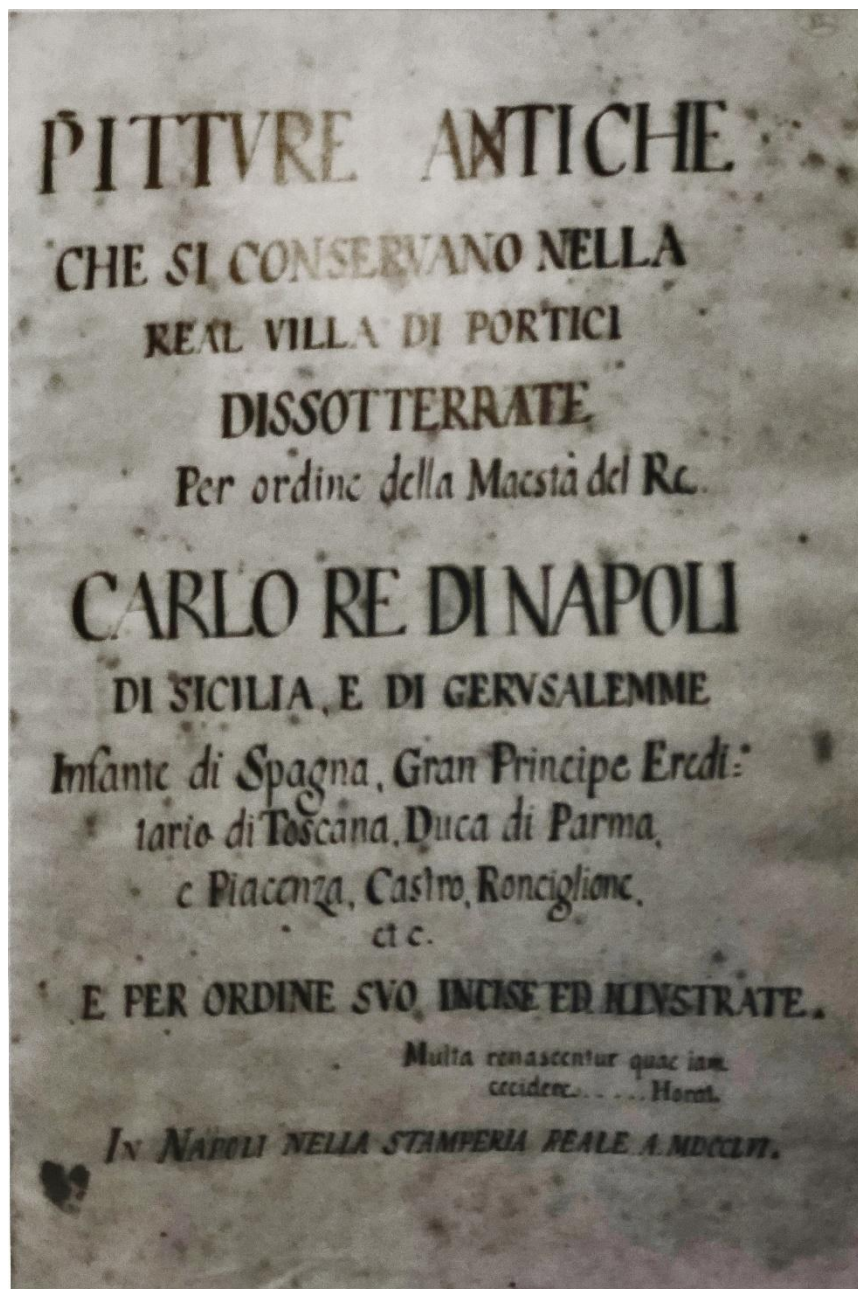
All'abate Galiani, Accademico Ercolanese, è collegato un manoscritto conservato nella Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria intitolato *Pitture antiche che si conservano nella Real Villa di Portici, dissotterrate per ordine della Maestà del re Carlo, re di Napoli, di Sicilia e di Gerusalemme [...] per suo ordine incise ed illustrate*³⁰⁷(Tav.25-26). Si tratta di un manoscritto³⁰⁸ che, non essendo stato consultato e visionato in seguito al suo trasporto alla mostra di Chiasso, divenne oggetto di approdimento in un successivo lavoro. La figura di

³⁰⁵Cfr. P. D'Alconzo, *Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche...*, op. cit., pp.127-145

³⁰⁶Cfr. P. D'Alconzo, *Parole e immagini. La diffusione delle antichità vesuviane negli anni di Carlo di Borbone: iniziative istituzionali, carteggi, riproduzioni grafiche*. in *Ercolano e Pompei visioni di una scoperta...*, op. cit., pp. 54-73.

³⁰⁷*Ivi*, pp.61-62

³⁰⁸Cfr. XXXI C 10.1 Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria.

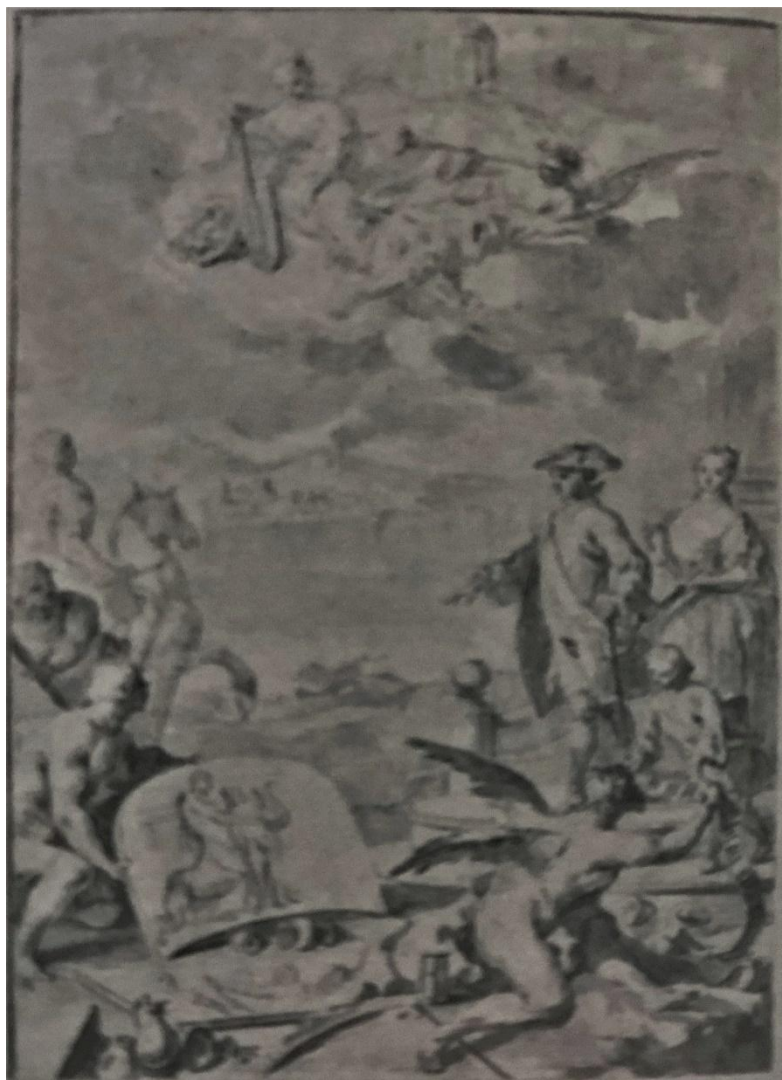


Tav.25 Ferdinando Galiani, *Pitture antiche che si conservano nella Real Villa di Portici dissotterrate per ordine della Maestà del Re Carlo Re di Napoli, di Sicilia e di Gerusalemme (...)* per ordine suo incise ed illustrate.

Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, Manoscritto XXXI C.10.1, frontespizio.

Galiani, nonostante fosse stata oggetto di numerosi scritti, come afferma D'Alconzo³⁰⁹, fu sottostimata e spesso fraintesa da chi a quei tempo indagava le antichità. Il manoscritto era strutturato come un vero e proprio trattato di storia sulle tecniche pittoriche che, attraverso l'osservazione diretta dei quadri che entravano nella collezione reale e lo studio delle fonti antiche e moderne, mirava a comprendere, senza giungere a conclusioni definitive, il modo di

³⁰⁹Cfr. P. D'Alconzo, *Parole e immagini. La diffusione delle antichità vesuviane negli anni di Carlo di Borbone...*, op. cit., pp. 54-73.



Tav.26 I sovrani di Napoli ricevono in offerta dipinti ercolanesi in Ferdinando Galiani, *Pitture antiche che si conservano nella Real Villa di Portici dissotterrate per ordine della Maestà del Re Carlo Re di Napoli, di Sicilia e di Gerusalemme (...) per ordine suo incise ed illustrate*. Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, Manoscritto XXXI C.10.1, antiporta.

dipingere degli antichi pittori su un supporto murario. Il testo era preceduto da alcune *osservazioni generali intorno alle pitture antiche che si conservano nella Real Villa di Portici*³¹⁰ seguite dal denso e lungo saggio *del dipingere sopra muro usati dagli antichi, e della maniera che lo facevano*³¹¹. Questo manoscritto, interpretato come una trattazione poco funzionale e troppo specialistica, fu abbandonato dalla corte per realizzare una pubblicazione ufficiale. Pertanto, si può concludere che il testo di Galiani, in relazione agli esiti delle ricerche non sempre condivisibili della corte borbonica, era considerato una distrazione degli intellettuali napoletani, come afferma Bedel, che era abituato a discutere su altre questioni, ben lontane dall'antiquariato e dall'archeologia, inoltre non si poteva immaginare che un economista

³¹⁰XXXI.C.10.1 Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, pp 1-13.

³¹¹*Ivi*, pp 14-133

potesse dare utili contributi su un tema che negli anni successivi avrebbe avuto risonanza in tutta l'Europa.

In tal senso risultano fondamentali le parole di Bedel nell'articolo *Tanucci e la cultura antiquaria* in cui si legge che *l'ambiente culturale e politico napoletano era troppo occupato a discutere di riforme della legislazione, della distribuzione dei grani, del sistema monetario, per dedicarsi più del necessario all'antiquaria. L'archeologia e l'antiquaria in genere rimanevano così nell'ambiente della corte come un impegno ufficiale, un passatempo erudito, senza assumere idee nuove e appunto perché ridotta a pura erudizione, l'antiquaria a Napoli non fu in grado di attrarre uomini di cultura, come Tanucci stesso, e non animò studi e pensieri più approfonditi nel campo stesso delle antichità*³¹².

³¹²A. Allroggen-Bedel, *Tanucci e la cultura antiquaria...*, op. cit., p. 536.

1. 3 Leggi sulla conservazione delle superfici dipinte a Pompei durante il Regno borbonico

Durante il regno borbonico, per la quantità e qualità delle vestigia archeologiche rinvenute (Tav.27), si rese necessaria una normativa di tutela del patrimonio storico e artistico. L'enorme valore della scoperta degli incommensurabili oggetti ritrovati, tra dipinti, affreschi, ori, argenti, vasellame, terracotta, ceramiche, utensili del fare quotidiano, armi, e delle straordinarie architetture riemerse, come templi, teatri, terme, e botteghe artigiane, doveva essere tutelato attraverso una rigida regolamentazione legislativa che ne vietasse i trafugamenti e la conseguente vendita ai privati.

Si stava diffondendo, infatti, un traffico antiquario illecito, che, pur di lucrare attraverso questo *tourbullione* di reperti, alimentando anche un mercato parallelo di falsi utilizzando copie di dipinti realizzati dai cosiddetti copisti³¹³. Inizialmente, per la Casa Reale, tutto ciò che veniva riportato alla luce, era considerato un patrimonio esclusivamente di natura privata. Il Re intervenne, consapevole del prestigio di cui avrebbe goduto agli occhi delle corti europee che derivava dalle scoperte archeologiche, adottando una normativa legislativa che vietasse la vendita e il trasferimento di tutti i reperti all'estero.

La priorità restava la conservazione di un patrimonio che fino a quel momento era stato tenuto segreto o reso accessibile a pochi eletti, scelti per le proprie competenze archeologiche e per gli interessi di carattere storico degli studi che intraprendevano.

È alla metà del Settecento, mentre gli scavi erano in corso con maldestre operazioni, che a Napoli si stava diffondendo il pensiero riformista, che dalla Francia influenzava i filosofi, gli economisti e gli studiosi del regno napoletano. Dalle indagini dei nuovi studi, emerse la consapevolezza della valenza storica della tutela e della conservazione del patrimonio antico da tramandare ai posteri, che, però, doveva tener conto del ritorno turistico, dell'affollamento di intellettuali e studiosi che sarebbero giunti da ogni parte dell'Europa, ansiosi di visitare una città riemersa dopo millenni.

Bisogna rilevare che, nonostante i cambiamenti dovuti a ragioni politiche o dinastiche, come l'allontanamento forzato dal regno napoletano del re Carlo per recarsi in Spagna per occuparne il trono nel 1759, durante il periodo della Reggenza, data la minorità dell'erede, l'occupazione francese, la breve Repubblica napoletana, il ritorno di Ferdinando e il decennio francese fino al

³¹³Cfr. P. G. Guzzo, *La scoperta di Ercolano e Pompei e la diffusione della loro conoscenza*, in *Ercolano e Pompei visioni di una scoperta...*, op. cit., p. 22. Accanto all'edizioni pirata dei volumi dell'Accademia Ercolanese pubblicate in Inghilterra, in Francia ed anche a Roma si ebbero falsi relativi agli affreschi, dei quali insieme ad altre categorie di antichità vesuviana il re di Napoli aveva severamente proibito l'esportazione.



Tav.27 Acquaforte di Giacinto Gigante del Proscenio del Teatro con l'allestimento di una iscrizione ritrovata durante gli scavi. Alle spalle accompagnatori con le torce.

definitivo ristabilimento del regno borbonico, non ci furono, per quanto attiene gli scavi, vicende disastrose o distruttive, grazie al coordinamento di uomini come Tanucci e Arditì.

I concetti-guida che ispirarono gli interventi legislativi erano due, da un lato bisognava limitare la possibilità che i beni d'interesse storico-artistico di proprietà del regno potessero essere trasferiti o venduti all'estero, dall'altro vi era l'intenzione di conservare, organizzare e proporre la pubblica fruizione del patrimonio privato della corona, dove la maggiore o minore apertura al pubblico dipendeva esclusivamente dalla volontà del sovrano. La politica borbonica fu finalizzata, quindi, alla tutela dei beni culturali *in quanto tale e indipendentemente dalla sua notificazione*³¹⁴.

La cultura che animò tali disposizioni fu di un moderato illuminismo consapevole del valore di conservazione di tali beni come importantissimo documento di riferimento per un approfondimento della storia del passato e dello studio delle tecniche figurative. Approfondire lo studio delle pratiche antiche e ripercorrere a ritroso la storia delle due città consentiva la

³¹⁴P. D'Alconzo, *L'anello del Re, Tutela del Patrimonio storico-artistico del Regno di Napoli (1734-1824)*, Ed. Edifir, Firenze 1999, p. 12.

ricostruzione di dati documentari a beneficio degli studiosi che si interessavano della disciplina.

Nonostante il continuo susseguirsi di vicende politiche e culturali che stavano coinvolgendo il Regno borbonico, l'obiettivo di trasmettere ai posteri un patrimonio culturale universalmente riconosciuto, non fallì, determinando, inconsapevolmente o meno, una consequenziale politica di conservazione. In questo scenario di attivo interesse culturale si inserì una figura che si distinse particolarmente per la sua sensibilità per le antichità e che influenzò la futura politica di tutela e conservazione degli affreschi ercolanesi e pompeiani, si trattava di Giuseppe Canart, statuario del re, operante nei primi anni di scavo, che promuoveva la necessità di un impianto normativo che regolamentasse l'attività di scavo e che vietasse l'esportazione di reperti archeologici, comprese le superfici distaccate.

Ispirandosi alla legislazione pontificia in materia, redasse un rapporto datato 2 ottobre del 1751, in cui riportava le scoperte di un contadino in Abruzzo, in cui si legge che *in Roma Ecc. mo Sign.re è proibito sotto pena a qual si voglia il far cavare anche ne propri terreni senza il permesso, e la vista del luogo, affinché non segua la demolizione di vestigi degli antichi, o pericolo per la vicinanza d'essi, ed allorché se ne accorda il permesso, vien tenuta la persona interessata a denunciare quanto trova. V'altresì particolar divieto per l'estrazione de sud. Generi, senza preventiva supplica, e di quelle medesime cose, ch'al ricorrente viene accordato il permesso di estrarre*³¹⁵.

Canart, facendo riferimento agli editti pontifici³¹⁶ contro le spoliazioni archeologiche, rilevò due settori che richiedevano un intervento di tutela, uno comportava l'urgenza di porre sotto il controllo statale gli scavi condotti da privati, rendendo obbligatoria una licenza che doveva essere rilasciata dalle autorità competenti con la relativa denuncia degli oggetti ritrovati, l'altro impediva l'esportazione di tali beni fuori dal Regno. Canart, centrò la questione proponendo possibili rimedi, allineandosi con le sperimentazioni romane.

Ai suggerimenti di Canart qualche anno dopo, il 24 luglio del 1755, seguì il dispaccio alla Regia Camera Sommaria, che costituiva il primo intervento che regolamentava tutti i ritrovamenti archeologici. In questo comunicato erano dichiarati tutti gli intenti regi volti a denunciare l'arricchimento degli stati stranieri ai danni del patrimonio del Regno. Con gli scavi di Ercolano e l'esplorazione di Pompei, cresceva l'interesse di archeologi ma anche di

³¹⁵ASN, CRA, f.1539, inc.27, 2 Ottobre 1751, edita in P. D'Alconzo, *L'anello del re. Tutela del patrimonio...*, op. cit., Sezione Appendice, p. 143.

³¹⁶Cfr. Editto Valenti pubblicato dallo Stato Pontificio nel 1750.

speculatori, molti dei quali riuscirono a trafugare qualche *souvenir* dalle città vesuviane.³¹⁷ Con il reale dispaccio del 1755 si cercava di fermare, o almeno arginare, la fuga all'estero delle opere d'arte, tentando di contenere il traffico abusivo, si legge infatti *ma perchè niuna cura e diligenza è stata per l'addietro usata in raccogliarli e custodirli, tutto ciò che di più pregevole è stato dissotterrato si è dal Regno estratto, onde il medesimo ne è ora assai povero, dove altri Stranieri de' lontani se ne sono arricchiti e ne fanno i loro maggiori ornamenti, grandissimi profitti traendone, e per intelligenza dell'antichità e per rischiaramento dell'Istoria e della Cronologia, e per perfezionare di molte arti'* il dispaccio continua affermando, *'Il re [...], e considerando, che negli stati più culti d'Europa l'estrazione di si fatte reliquie d'antichità senza espressa licenza de'Sovrani è stata vietata [...] ha deliberato che a si fatto male si ponghi una volta rimedio, acciò questo regno non vada sempre più improvvisandosi di ciò che abbonda per farsene abbondanti l'altre Province d'Europa, che ne sono povere da loro stesse*³¹⁸.

Nel dispaccio si faceva un riferimento esplicito alle pitture antiche con indicazioni alla pratica di stacco, una tecnica molto diffusa negli anni degli scavi ercolanesi, infatti, la definizione *Tagliate da Muri*³¹⁹ esplicitava come i dipinti murari erano stati oggetto di asportazione. L'attenzione per le pitture andava a definire, così, una nuova categoria di beni da tutelare, si legge, infatti, che *e ciò sotto la pena della perdita della roba che s'estrae, e di tre anni di galea per gl'Ignobili, e d'anni tre di relegazione per li Nobili, e sotto la medesima proibizione d'estrazione, e pene, siano comprese le pitture antiche, o in tele o in tavole, o in legno, o di rame, o d'argento, o tagliate da muri*³²⁰.

Si consolidava, quindi, la consapevolezza culturale del legislatore nell'introdurre una nuova categoria da salvaguardare, specificando con una trascrizione letterale, tutti i possibili supporti di dipinti trasportabili, compreso il supporto murario. Dal testo del dispaccio si evince che l'elenco dei beni tutelati trattava separatamente le sculture e le pitture.

Le pene per l'inosservanza delle prescrizioni borboniche erano più repressive di quelle pontificie, inoltre il testo estende le categorie di antichità da tutelare ai cosiddetti *istrumenti*, esplicitando quell'interesse per la cultura materiale e per il valore documentario che caratterizzava la politica culturale di Carlo di Borbone, come testimonia il caso

³¹⁷Cfr. F. Strazzullo, *Tutela del patrimonio artistico nel Regno di Napoli sotto i Borboni*, in *Atti dell' Accademia Pontaniana...*, op. cit., volume XXI, Giannini, Napoli 1972, pp.1-41.

³¹⁸Prammatica LVII edita da L. Giustiniani, *Nuova collezione delle Prammatiche del Regno di Napoli*, Napoli Agosto 1804, volume IV, pp. 201-203. Il testo integrale è riportato da P. D'Alconzo in Appendice, *L'anello del re...*, op. cit., p. 144.

³¹⁹P. D'Alconzo, *L'anello del Re*, op.cit, p.26

³²⁰L. Giustiniani, *Nuova collezione delle Prammatiche del Regno...*, op.cit., p. 202.

dell'allestimento nel Museo di Portici di una ricostruzione di una cucina romana³²¹ con tutti i suoi utensili, fornendo una testimonianza degli usi quotidiani di una civiltà ormai scomparsa.

Il fascino di questi oggetti non sfuggì ai viaggiatori del tempo, infatti nei testi di Venuti, De Brosses, Winckelmann e Piranesi non mancarono notazioni attente e interessanti sui reperti d'arte applicata.

Di tutti i beni segnalati nel dispaccio non era impedita l'esportazione, ma doveva essere autorizzata da figure di specialisti incaricati di concedere o meno il permesso richiesto, pertanto fu introdotto il tema della gestione tecnico-amministrativa delle funzioni di salvaguardia che la normativa imponeva.

Con la prammatica LVII, nel luglio del 1755, furono nominati i periti che si dovevano occupare della ricognizione delle antichità per ciascuna categoria dei beni reperiti, si trattava dell'epigrafista Alessio Simmaco Mazzocchi, uno degli eruditi antiquari più stimati di Napoli, per i bronzi, oro, argento o qualsiasi altro metallo, Giuseppe Bonito³²², pittore di camera del Re ed Accademico di San Luca fino dal 1752, per i dipinti con tutti i supporti possibili, compreso il muro tagliato e lo scultore Giuseppe Canart, restauratore di sculture e di dipinti che volse anche un'attività di consulenza per l'acquisto di marmi per il Real Laboratorio delle Pietre Dure, addetto alle statue e sculture. Nel documento dell'epoca, infatti, si legge *che per la ricognizione delle medaglie, statue, tavole, dove siano incisi caratteri, vasi, istrumenti, e qualunque altro monumento di antichità, o sia di terra, o di marmo, o d'oro, o d'argento, o di bronzo, o di qualunque altro metallo, si destinasse il Reverendo D'Alessio Simmaco Mazzochi Canonico della Cattedrale di questa Città, uomo dotato non solamente della somma Perizia in si fatte cose, ma anche di una gran proibità, ed onoratezza. Per la ricognizione delle Pitture antiche, o sieno in tele, o in tavole, o di legno, o di rame, o d'argento, o tagliate dai muri, si destinasse al Magnifico D. Giuseppe Bonito Pittore S. M. uomo perito assai di questa materia, ed altresì probo, affinché qualora la Maestà del Re Nostro Signore si degnava approvare la destinazione di tale persone s'avesse potuto poi da questa Regia Camera procedere all'emanazione del bando ed al di piu che si conviene per esecuzione du' sudetti cennati Sovrani Ordini. [...] con che però la ricognizione delle statue debbasi incaricare al Magnifico G. Canart*

³²¹Cfr. Per l'allestimento del museo Ercolanese Cfr. A. Allroggen-Bedel, *Il Museo Ercolanese di Portici*, in *La villa dei Papiri*, Il supplemento a *Cronache Ercolanesi*, vol. 13/1983, pp. 83-128. E M. F. Represa Fernandez, *El Real Museo de Portici (Nápoles) 1750-1825: aproximación al conocimiento de la restauración, organización y presentación de sus fondos*, Valladolid 1988, pp. 41-104. La cucina era allestita nella settima stanza, ma anche altre stanze erano dedicate all'*instrumentum domesticum*.

³²²Giuseppe Bonito fu chiamato come giudice per la decorazione pittorica della Reggia di Caserta a fare l'apprezzo dei lavori eseguiti dai pittori più giovani. Operazioni eseguite con la severità che contraddiva la sua figura, sono note le critiche che lo descrivono come un professionista litigioso, invadente e poco disposto a dare spazio alle nuove generazioni.

*Statuario di S.M uomo assia meritevole, così per la proibità, come per l'espertezza grande in simile materia*³²³.

Il 28 luglio del 1755 la Regia Camera stabilì di dare avvio agli ordini reali. Questo nuovo dispaccio ribadiva ancora una volta che occorreva avere una licenza apposita, senza la quale qualunque estrazione veniva considerata criminosa e punita con il pagamento di risarcimento il cui ammontare era fissato dai periti, si legge infatti che *la Camera destini persona, o persone dotate non solo di bastante perizia in si fatte cose, ma anche d'integrità e di rettitudine, affinché se taluno desiderasse licenza d'estrazione d'alcune delle suddette reliquie d'antichità o di pitture, possa farle riconoscere dalla Persona a ciò deputata; e quando ella giudichi non contenere pregio tale, onde meritino essere tenute care, e non dannoso estrarre, faccia certificato di potersene l'estrazione permettere, affinché quello producendosi in questa Segreteria di Stato, D'Azienda, Guerra, Marina e Commercio, se ne possa dalla M. S. concedere qualche licenza senza della quale qualunque estrazione come criminosa sarà punita*³²⁴.

Si ricordi che Canart fu indicato come il terzo Perito, per la sua nota *espertezza* in materia di marmi e pietre dure³²⁵, come si evince nella parte seguente in cui si legge *e finalmente per la ricognizione, e stima di marmi, e pietre lavorate, delle miniere di questo Regno, si destinasse il Magnifico D. Giuseppe Canart, Ingegnere, e Statuario di S. M., uomo meritevole per la proibità ed espertezza di simili materie*³²⁶.

L'*espertezza* di Canart emerge anche in altri documenti d'archivio risalenti alla metà del Settecento, quando svolgeva la funzione di consulente per l'acquisto di materiali per il Real Laboratorio delle Pietre Dure, come ad esempio viene riportato da Spinosa nel cui testo si legge *vengono esibite per questo Real Laboratorio porzioni di pietre orientali consistente in agate e diaspri orientali di varie macchie e colori, [...] e quando S. M. ne volesse fare l'acquisto, sarebbe cosa molto propria per la continuazione dei lavori tanto in piano come in basso rilievo, rimettendo ed il peso di ciascuna specie, come anche il prezzo che ha stimato il Sig.re D. Giuseppe Canart, come in altre occasioni la maestà del Re l'ha rimesse alla sua perizia [...]*³²⁷.

La normativa prevedeva una precisa indicazione delle tasse previste per l'estrazione qualora si ottenesse la licenza, assecondando il suggerimento di Canart nella missiva del 1751,

³²³Bando da parte di S. M. Carlo III e del suo Tribunale della Regia Camera della Sommaria, prammatica LVII, in L. Giustiniani (a cura di), *Nuova collezione delle Prammatiche del Regno...*, op. cit., pp. 201-203.

³²⁴L. Giustiniani, *Nuova Collezione delle Prammatiche del Regno...*, op.cit., p. 201.

³²⁵Cfr. Ivi, p. 203.

³²⁶P. D'Alconzo, *La prima legislazione di tutela dei beni culturali del Regno di Napoli sotto Carlo di Borbone*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali...*, op. cit., pp. 33-76. Saggio 'acciò questo Regno non vada più impoverendosi di ciò che abbonda'.

³²⁷A. Spinosa, *Ancora sul Laboratorio di Pietre Dure e sull'Arazzeria: i documenti dell' Accademia di Belle Arti*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*. (a cura di) N. Spinosa, ed. Società editrice Napoletana, Napoli 1979, p.329

andando ad istituire, così, come scrive F. Strazzullo, anche il corrispondente Ufficio Esportazioni³²⁸.

Le prammatiche di Carlo, ispirate dai suggerimenti avanzati dal Canart nella lettera del 1751, giunsero nel 1755 a mettere ordine nel vivacissimo intreccio generato dalle ricerche di Ercolano e Pompei, avviando una concreta regolamentazione del patrimonio artistico. Entrambe le prammatiche (LVII e LVIII) recepiscono i suggerimenti di Canart del 1751 in materia d'esportazione e di relativa autorizzazione regia, mentre non c'è praticamente alcuna ordinanza circa l'ispezione dei luoghi, che costituisce un elemento di grande importanza per comprendere il valore e la portata dello scavo. Un riferimento esplicito all'editto Valenti³²⁹ del 1750, confermava l'ispirazione generale pontificia della prammatica di Carlo, riprendendone il carattere vincolistico e proibitivo, rifacendosi anche a quei principi protezionistici che regolavano la materia delle esportazioni all'estero. Se l'editto Valenti e le prammatiche estendevano il concetto di bene culturale anche ad altre categorie includendo molteplici prodotti di cultura materiale, la prammatica napoletana redigeva elenchi molto più stringati e generici, si ipotizza, infatti, che l'elenco napoletano fu stilato in relazione al tipo di patrimonio da difendere con l'inserimento, come si è detto in precedenza, di categorie assenti nell'elenco romano, come gli istrumenti e le pitture tagliate dai muri, che invece rappresentano reperti tipici degli scavi vesuviani³³⁰.

Le due prammatiche³³¹ erano ispirate alla consapevolezza dell'importanza del patrimonio in questione, di cui facevano parte gli splendidi affreschi pompeiani di nuova 'maniera', non riportano, però, quella che era la vera e propria attività archeologica, che, secondo le considerazioni di Canart del 1751 di non *far cavare senza il permesso e la vista del luogo, affinché non segua demolizione di vestigi antichi o pericolo per la vicinanza d'essi*³³², invece era nota con chiarezza a chi in quegli anni si confrontava in maniera diretta con la complessità degli scavi. Nelle prammatiche mancava, quindi, quella realtà archeologica che governava le escavazioni in un *luogo* inteso come *miniera*.

La mancanza di un'adeguata ispezione dei luoghi e dei procedimenti di scavo, determinava un deficit documentario che rese le prammatiche ancora inefficaci. Il punto saliente delle prammatiche era illegalità di qualsiasi scavo che non si attenesse alla regolamentazione.

³²⁸Cfr. F. Strazzullo, *Tutela del patrimonio artistico nel Regno di Napoli sotto i Borboni...*, op. cit., p. 333.

³²⁹Cfr. A. Fittipaldi, *Tutela, conservazione e legislazione dei Beni Culturali a Napoli nel secolo XVIII*, in *Musei Tutela dei beni culturali a Napoli tra 700 e 800*, Quaderni del dipartimento di Discipline Storiche, Ed. Luciano, Napoli 1995, pp. 7-29.

³³⁰Cfr. *Ivi*, p. 26.

³³¹Le due leggi furono emanate il 25 settembre 1755 e pubblicate, il 16 ottobre dello stesso anno, *Prammatica LVII e Prammatica LVIII*.

³³²ASN-CRA, f.1539, inc.57. Testo integrale edito in P. D'Alconzo, *L'anello del re*, op.cit., Appedice n.5, pp.146-147.

Le leggi così come erano state impostate, lasciano intendere una consapevolezza del potenziale ritorno in termini economici, turistici, artistici, archeologici, storici, e di prestigio di tale patrimonio, anche se restavano ancora in fase embrionale. Nonostante la loro difficile applicabilità, gettavano le fondamenta culturali di una serie di eventi la cui portata non poteva essere prevista, grazie, soprattutto, all'indispensabile contributo fornito dai responsabili tecnici scelti per gestire una tale operazione.

Quando nel 1759 Carlo di Borbone lascia Napoli per andare a insediarsi sul trono di Spagna, lasciava, per quanto riguardava gli scavi archeologici, una prima impronta legislativa, le prammatiche di cui si è parlato, con il fine di salvaguardare le pitture parietali, che, egli, considerava ancora un bene allodiale.

La preoccupazione di affidare la gestione di questa impresa all'Infante Ferdinando, ancora nella minore età, fu alleviata dalla presenza del suo fidato e capace ministro Tanucci, che presiedeva la Reggenza insieme alla regina Maria Carolina e una schiera di nobili baroni e fondatori incolti, instancabili procacciatori di ricchezze che tentavano in ogni modo di ostacolare le iniziative del ministro, sia nell'ambito della gestione degli affari dello Stato che delle scarse risorse finanziarie a disposizione.

Tutte queste questioni furono la causa prima di uno scambio di lettere tra il Ministro e Carlo III, come testimonia un aneddoto, non si sa quanto veritiero, secondo cui Carlo prima della partenza da Napoli, lasciò alla città l'anello ritrovato negli scavi, andando a sancire simbolicamente l'affermazione definitiva degli scavi archeologici come proprietà di Stato, si legge infatti che *nulla portò con seco dalla Corona di Napoli, volendo descritte e consegnate al ministro del nuovo re le gemme, le ricchezze, i fregi della sovranità, e per fino l'anello trovato negli scavi di Pompei, di nessun pregio per materia e lavoro, ma di proprietà, egli, diceva dello Stato; così che oggi lo mostrano nel Museo, non per meraviglia dell'antichità ma in documento della modestia di Carlo*³³³. Un oggetto dunque di scarso valore venale che, però, assurgeva a testimonianza del cambiamento di veduta nell'ambito dei Beni culturali.

Carlo temeva che il giovane e inesperto erede non sarebbe stato in grado di percepire l'importanza di arrestare il traffico e dunque l'esodo degli oggetti ritrovati ad Ercolano e a Pompei. Ripercorrendo l'andamento delle fasi relative alla tutela praticata nel regno di Napoli dalla fine del 1759 fino al termine della minore età di Ferdinando, emerge che era Tanucci a gestire concretamente il regno, assecondando, a distanza, i suggerimenti del Re, continuando

³³³P. Colletta, *Storia del reame di Napoli dal 1734 sino al 1835*, Capolago 1834, a cura di G. Capponi, ed. consultata a cura di A. Bravo, Torino 1975, p. 1.

ad essere il perno intorno al quale ruotava la vita politica del Regno delle due Sicilie per circa due decenni.

Erano gli anni in cui storici, filosofi e letterati, riuniti intorno all'economista Antonio Genovesi, si facevano interpreti del bene dello stato e di quelle idee riformistiche nutrite da un cauto ma deciso illuminismo europeo, importato soprattutto dalla Francia e dall'Inghilterra, con cui il regno di Napoli aveva stretto legami di scambio commerciale.

Ritornando alla questione relativa alla gestione e all'organizzazione degli scavi, le modalità procedurali rimasero inalterate fino agli anni 1761-1763, quando si presentò l'emergenza di dover affrontare il problema del diroccamento delle pitture murali. In tale frangente, Camillo Paderni, si giustificò con la falsa affermazione secondo cui ci si trovava di fronte ad intonaci colorati, la cui perdita non avrebbe apportato nessun documento al generale lavoro di scavo. Nonostante le ammonizioni reali imposte da Tanucci, la pratica demolitoria era stata, in realtà, suggerita propria dai vertici della regia amministrazione, attraverso disposizioni di cui restano si ha traccia in due relazioni di Alcubierre del 1760³³⁴.

A distanza di un secolo dall'inizio dell'impresa archeologica è opportuno soffermarsi sulla distruzione dei reperti di scavo e in particolare delle pitture parietali, che dimostrava una pratica procedurale che non si avvaleva di un adeguato supporto teorico. Nulla era cambiato, infatti, nei criteri di scavo, le considerazioni teoriche e pratiche non avevano ancora fatto emergere la necessità di trovare dei metodi di ricerca alternativi allo scavo predatorio, per rispondere meglio alla coscienza archeologica che doveva guidare il rispetto del valore storico-artistico dei reperti.

Le contraddizioni sono legate principalmente all'inadeguatezza degli uomini posti alla guida dell'impresa culturale, privi di esperienza in campo archeologico e con l'impaziente volontà di costituire una collezione da un giacimento inesauribile, la cui attività determinò quel diroccamento di pitture considerate 'superflue':

Nonostante le criticità emerse, è opportuno sottolineare la diffusione di una coscienza della proprietà pubblica dei reperti di scavo, grazie alla quale, nel giugno del 1766, in un documento indirizzato al segretario d'azienda, si esprimeva l'esigenza di una tutela statale e repressiva per le attività di scavo non promosse dalle istituzioni, con uno specifico riferimento agli apparati decorativi romani di cui si vietava l'estrazione, si legge che *li quadri che vengono da extra Regno si stimano, secondo la loro qualità e sopra l'importo di detta stima*

³³⁴Cfr. ASN, CRA, fascio 1540, inc.10 (rapporto del 26 gennaio 1760) e inc.21 (relazione del 24 maggio 1760) edite in A.A.Bedel, *Die Malerein aus dem Haus Insula Occidentalis n.10*, in *Cronache pompeiane*, 2(1976), p.153 - 183.

si tassano in Diritti Doganali. Li quadri, che da Napoli si estraggono sono quelli di moderni autori e non già degli antichi mentre di questi è proibita l'estrazione³³⁵.

Le prammatiche venivano spesso eluse, infatti si era creato un fiorente commercio sia di antichità estratte dagli scavi sia di dipinti moderni. Per porre fine a questi ignobili traffici ³³⁶ Tanucci decise di emanare un *Bando da parte della prefata maestà e del suo tribunale della Regia Camera della Sommaria*, la prammatica LIX, dove il Bando del 1755³³⁷ non era solo menzionato, bensì riportato per intero. Questa prammatica non era altro che la ripresa della precedente; il che ci permette di dedurre che la normativa del 55 era ancora ritenuta non idonea alla risoluzione di un'abusiva pratica d'estrazione:

I tentativi di aggirare la normativa non erano pochi, al punto che si era creato un fitto gruppo di specialisti in materia in grado di rendere facile il reperimento illecito degli oggetti d'arte³³⁸, infatti si legge *che codesta Regia Camera disponga della rinnovazione del Bando pubblicato a 16 Ottobre 1755 relativa all'estrazioni delle antichità. Le varianti rispetto alle precedenti erano: un'inasprimento delle pene, nel caso dei forestieri, e il coinvolgimento di possibili intermediari che avevano trovato terreno fertile: 'alle quali per li Forestieri si aggiunga lo sfratto dal Regno³³⁹' e 'altresì debbono soggiacere alle stesse pene i mezzani che si intrigano in simili negozi³⁴⁰.*

L'inasprimento delle pene non fu comunque sufficiente per eliminare i traffici infatti si continuò con la vendita clandestina di antichità. Bisognerà attendere vent'anni affinché venga emanato un nuovo intervento legislativo in materia di conservazione e tutela. Dalla fine della Reggenza alla Rivoluzione Napoletana del 1799, gli interventi legislativi non erano di rilevante incidenza, in quanto la normativa vigente era sorretta da un corollario di provvedimenti non legislativi che mirava alla salvaguardia del patrimonio storico-artistico e alla gestione amministrativa del Regno. Spesso, però, tali provvedimenti non rispondevano a necessità organizzative delle strutture museali, in quanto si rivolgevano esclusivamente alla ormai

³³⁵ ASN, CRA, fascio 870, documento del 24 giugno 1766, edito da N. Bevilacqua, *Documenti su Antonio Raffaello Mengs, Sebastainao Conca, Johan Joachim Winckelmann, Giovan Battista Piranesi, La Fabbrica dei Cristalli e Spacchi di Napoli, Angelika Kaufmann, la esportazione di opere e oggetti d'arte, Giuseppe Vasi, le tele di Giovanni Battista Draghi nel Palazzo Reale di Capodimonte, la collocazione di vari dipinti nei Palazzi Reali di Napoli e Capodimonte*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*. (a cura di) N. Spinosa, ed. Società editrice Napoletana, Napoli 1979, p. 23.

³³⁶ Il problema era costituito dalla vendita e conseguente circolazione dei beni derivanti dagli scavi privati effettuati senza autorizzazione regia. Il commercio illecito e la conseguente circolazione di tali reperti se ad opera di stranieri residenti nel Regno, come Hamilton, generava l'esportazione dei beni all'estero.

³³⁷ Cfr. Prammatica LVII, in L. Giustiniani, *Nuova Collezione delle Prammatiche del Regno...*, op. cit., pp. 201-203.

³³⁸ Cfr. P. D'Alconzo, *L'anello del re...*, op. cit., p. 50.

³³⁹ Prammatica LIX, in L. Giustiniani, *Nuova Collezione delle Prammatiche del Regno di Napoli*, Napoli 1803-1808, vol. IV, 1804, pp. 206-210

³⁴⁰ *Ivi*, pp. 209-210

irrisolvibile piaga dei furti. A tal proposito, Puccini, in un commento strettamente conservativo in merito alle condizioni in cui versavano i dipinti esposti a Napoli (1783), critica aspramente l'incuria a cui erano sottoposti i reperti esposti a Capodimonte, affermando che *[...] dell'istoria lacrimevole di questa Galleria, mi ha raccontato che, dopo il suo trasporto da Parma a Napoli, il quale non può essere stato a meno, che non gli abbia cagionato alcun poco danno fu posta e dimenticata in certe stanze a pian terreno del Palazzo Reale, donde, finalmente affidata alle cure di un cattivo pittore, perché le riparasse dalle ingiurie sofferte per l'immondezze, e l'umidità, in cui era rimasta per molti anni, fu trasportata a Capodimonte, dove il sole, gli insetti, la polvere han libero campo, dove si ammette ogni sorta di persona, si distaccano quadri, [...] andando di questo passo i quadri si perderanno*³⁴¹. Il manoscritto è conservato nella Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, nella veste di relazione epistolare, una forma largamente diffusa in quegli anni, in cui sono raccolte le lettere con la contessa Verrua de La Motta San Martino, sorella della sua accompagnatrice nel tour³⁴².

Forse a questa data (1783) lo stato precario del museo era in parte motivato da un disinteresse derivato dalla possibilità che il Re stava progettando di trasferire la collezione nell'ex Palazzo dei Regi studi alle fosse del Grano, ubicato al centro Napoli nell'incrocio dell'attuale Via Pessina e Via Santa Teresa degli Scalzi, all'inizio della strada di Foria risistemata dall'arch. Ferdinando Fuga. L'obiettivo di Ferdinando IV era quello di realizzare un museo laboratorio polifunzionale, come si evince nel dispaccio inviato al Cappellano Maggiore dal marchese delle Sambuca in cui si legge che *ha determinato di più, e disposto oltre all'Accademia della Pittura, S. Scultura ed Architettura, di cui sarà sempre presidente e il primo Segretario di Stato, altre due Accademie, una per le Scienze e l'altra per le Belle Lettere [...]. E siccome queste Accademie si terranno nell'edificio, ove finora è stata l'Università degli Studi, ho disposto ancora S. M. che nel medesimo si situano le magnifiche sue due Reali Biblioteche, Farnesiana e Palatina, destinandole all'uso del pubblico. Ed oltre ciò vi saranno trasportati i due ricchissimi suoi Reali Musei, Farnesiano e Ercolanese, per lo stesso uso [...] ed un Laboratorio Chimico, e che vi siano tutte le macchine per far le sperienze, e tutte le altre operazioni corrispondenti*³⁴³.

Gli intenti del dispaccio esprimevano, quindi, una politica culturale allineata alle soluzioni che si adottavano negli stati europei. L'idea di realizzare dei laboratori all'interno del museo aveva

³⁴¹C. Mazzi, *Paesi, figure e gallerie d'arte: il soggiorno napoletano di Tommaso Puccini*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, catalogo della mostra, atti del convegno, (Napoli 1992) a cura di F. Amirante, P. D'Alconzo, F. Agellilo et al., Napoli 1995, pp. 241-298.

³⁴²Cfr. C. Mazzi, *Tommaso Puccini: un provinciale 'cosmopolita'*, in *Bollettino d'Arte*, n. 37-38, Anno 1986, Serie VI, pp. 1-37.

³⁴³F. Strazzullo, *Tutela del patrimonio artistico nel Regno sotto i Borboni...*, op. cit., pp. 7-8, nota 14.

i suoi precedenti embrionali nella Reggia di Portici, in l'esposizione giovava della presenza di un laboratorio di restauro. Le parole del dispaccio individuavano un carattere interdisciplinare, mostrando un interesse conoscitivo mirato all'arricchimento culturale e all'implicita volontà di stabilire delle rapporti relazionali tra i saperi, giungendo a consolidare il legame tra prassi e teoria.

Parte Seconda.
La conservazione in situ e le nuove sperimentazioni dal 1799 al 1815.

2. La conservazione in situ e le nuove sperimentazioni: dalla scoperta del Tempio d'Iside al Decennio Francese (1765-1815).

Dal 1763 si affermava tra i vari responsabili degli scavi, ormai senza ostacoli e contrasti, una nuova metodologia che non era più basata per scavi svolti per cunicoli sotterranei ma in *apricum*, ovvero a cielo aperto, si trattava di un approccio rivoluzionario per quei tempi, ma non privo di conseguenze per quanto riguarda la conservazione delle pitture murali.

L'eruzione che aveva imprigionato Ercolano in un banco tufaceo alto più di 20 metri rendendola un enorme fossile sotto l'attuale Resina, aveva, invece, seppellito Pompei sotto le ceneri, che, una volta asportate, rivelavano facilmente le antichità nascoste. Ciò che fu complesso e rischioso a Ercolano, come l'esproprio a cielo aperto, a Pompei si praticò in maniera immediata e meno onerosa³⁴⁴, ciò che non si poteva a soddisfare ad Ercolano in termini di curiosità da parte di viaggiatori ed eruditi, trovava risposta a Pompei. A partire dal 1780 gli scavi di Ercolano furono abbandonati a favore di quelli di Pompei (Tav.28). Le tecniche sperimentate erano le stesse che si stavano eseguendo ad Ercolano, anche se in condizioni geologiche diverse, determinando una maggiore percezione dell'appartenenza delle pitture ad un più ampio contesto, inducendo i restauratori ad un'estrazione di porzioni di maggiore dimensione, includendo anche i partiti figurativi esterni ai soli quadri figurati.

Visitare gli scavi favoriva una visione complessiva del contesto originario eliminando il pericolo di sottrazione degli elementi che connotava la precedente metodologia estrattiva, che comportava una visione parziale dei lacerti privati della loro decorazione di insieme. Indipendentemente dalle vicende che caratterizzavano la persistenza della tecnica di estrazione delle pitture, la sensibile scelta di Tanucci³⁴⁵ di lasciare *in loco* almeno la decorazione di un unico complesso omogeneo, il Tempio di Iside, non rappresentava una consapevole acquisizione di metodo, ma il desiderio di offrire ai visitatori un *exemplum* di scavo a cielo aperto. Dalla lettera di Tanucci a Carlo III del 6 novembre 1770 si evince che *dalle scavazioni di Pompei nella settimana non è venuto altro, che la speranza di un edificio, che si va scoprendo. L'impegno di scuoprire il totale di una città porta molto più lavoro che monumenti al museo*³⁴⁶.

³⁴⁴Cfr. E. Sorbo, *Tra materia e memoria Ercolano (1711-1961)*, Ed. Maggioli, Milano Febbraio 2014, p. 45.

³⁴⁵Cfr. V. Sampaolo, *L'iseo pompeiano*, in S. De Caro (a cura di), *Egittomania: Iside e il Mistero*, catalogo della mostra tenuta a Napoli nel 2006-2007, ed. Electa 2006, p. 93. La scoperta del tempio avvenuta negli anni della Reggenza di Tanucci fu occasione di controverse riflessioni sui sistemi di metodo da adottare.

³⁴⁶AGS Estado, lib. 290, fol. 258, Lettera di Tanucci a Carlo III del 6 Novembre 1770, in P. D'Alconzo, *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi tra XVIII e XIX secolo*, Ed. l'Erma di Bretschneider, Roma 2002, p. 48, nota 3.



Tav. 28, J.L. Desprez, *Porta Ercolano, Necropoli di Porta Ercolano, Tombe Monumentali, Veduta della porta antica della città di Pompei*, Incisore F. Piranesi, 1789, in F. Piranesi, *Topografia delle fabbriche scoperte nella città di Pompei*, tav. 2, 1836, Acquaforse.

Collezione m.a.x. Chiasso

L'idea di conservare *in situ* i reperti, nasce dalla decisione di soddisfare gli esperti visitatori del *Grand Tour* che arrivavano da ogni parte dell'Europa per vivere un'esperienza unica, ovvero poter avere un contatto diretto con una città antica a cielo aperto, fino a quel momento sotterrata. Una città-museo *con tutto a suo luogo*³⁴⁷, in cui gli scavi erano in parte scoperti per nuclei isolati. Si realizzava, così, il desiderio di coloro che finalmente potevano visitare con tranquillità e libertà dagli ostacoli, il lavoro di scavo che era stato effettuato e poter studiare e disegnare quanto era alla portata della loro vista, traendone impressioni e considerazioni personali³⁴⁸.

Canart continuava a soprintendere agli scavi eseguiti sempre con la medesima tecnica estrattiva, e grazie alle minori difficoltà applicative, fu possibile avviare dei distacchi delle rappresentazioni figurate di aree sempre maggiori. Ben presto la decisione di lasciare i dipinti *in situ* determinò la necessità di salvarle con opere provvisorie, dai documenti di

³⁴⁷M. Pagano, *Metodologia dei restauri borbonici a Pompei ed a Ercolano*, in *Rivista di Studi Pompeiani*, ed. L'erma di Bretschneider, volume V, 1991-1992, p.174

³⁴⁸Vedi l'esperienza riportata nelle lettere che compongono (per Ercolano) in J. J. Winckelmann, *La scoperta d'Ercolano di 1764*, Editore Liguori, Dresda, p.83

archivio si legge di un malcostume della maniera dei cavatori, che, per rendere visibili le pitture scoperte, le ripulivano gettandogli sopra secchi d'acqua, pregiudicandone lo stato di conservazione. Per questo motivo si dispose che gli intonaci dipinti non venissero toccati da un personale non specializzato prima di procedere alle operazioni di taglio, ma che venissero solo accuratamente protetti dalle intemperie mediante apposite stuoie, necessarie per un inizio di scavo a cielo aperto, una pratica confermata anche da un rapporto di Weber ad Alcubierre, datato 19 dicembre del 1763, in cui viene denunciata l'irregolarità del capomastro a non far rispettare tale disposizione³⁴⁹. Si pensa, in realtà, che tale pratica non fu mai abbandonata completamente e che venisse usata anche successivamente sui dipinti lasciati *in loco*, in modo da renderli più godibili al visitatore, al fine di fornire una migliore percezione della cromia delle tinte, che, grazie all'acqua, assumevano un aspetto più ravvivato e brillante. Interessante è l'analisi della metodologia operata dai cavatori per la pulizia che si evince attraverso una puntuale descrizione del processo di deterioramento *da qualche tempo a questa parte le pitture, che si cavano, non risultano più in quella freschezza di colore*³⁵⁰ per questo motivo gli scavatori le *nettavano e le raschiavano* dal terreno poggiato al di sopra e poi le *lavavano con acqua per una miglior delucidazione. In questo stato arrivandovi sopra il sole e susseguentemente la brina della notte la pregiudica grandemente il che nonostante d'averlo impedito*³⁵¹. In un rapporto di Canart a Tanucci si delineano i compiti dei cavatori ovvero *scoprire al dintorno della Pittura il Lembo, o sia la cornice [...] senza toccar il terreno, o sia il tartaro, anzi coprirle subito con stuoie per difenderle dal sole e dall'acque ed in questa forma avanzare i rapporti ai loro Capi*³⁵².

³⁴⁹Cfr. ASN, CRA, f. 1541, inc. 8, cc. 46-52: copia di segreteria, citata in P.D'Alconzo, *Picturae excisae*, op.cit., p.48 nota n.7

³⁵⁰ASN CRA, 1541, inc.8,cc.31-33. Il rapporto è datato 21 novembre 1763.

³⁵¹*Ibidem*

³⁵²ASN, CRA, f. 1541, inc. 8, cc. 31-33, Rapporto datato 21 Novembre 1763, edito in P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 48, nota 6, Rapporto di Jospeh Canart al marchese Tanucci in cui espone le pitture, appena scoperte, vengono pulite dalle terra incrostata e poi bagnate dagli scavatori per meglio mostrarne il soggetto, a suo parere ciò pregiudica la loro successiva conservazione.



Tav. 29 F. Fabris, *Lo scavo del tempio d'Iside*, in W. Hamilton, *Campi Phlegreai*, 1776.



Tav. 30 *Interno Tempio di Iside-Pompei*, veduta. in V. Aloja, *Raccolta di XXV vedute della Città e Regno di Napoli* dipinte da F. Hackert, C. Grasso, L. Fergola, Incisore V. Aloja, Napoli, circa 1817, c. 23, Acquaforte.

Nel dicembre del 1764 si iniziava a scoprire il Tempio di Iside (Tav. 29-30). Le intenzioni del ministro Tanucci erano di conservare le pitture in sede affinché i visitatori potessero avere l'idea *di un tutto*, così propose di farne un piccolo museo all'aperto recintato, con un apposito custode, si legge, infatti in una lettera del 15 ottobre indirizzata al Re *non posso spiegare il*

*piacere che ebbi sabato, essendo andato a Pompei per vedere il tempio d'Iside. E un tutto, benché manchi il tetto o altro, che coprisse, e formasse la parte superiore del tempio.*³⁵³.

Nella mesedima lettera spiegava il suo progetto, in cui si legge *Penso di rinchiuder tutto dentro un recinto di muro con qualche stanza per un custode, ch potrà essere alcuni degli antichi fedelissimi giornalieri*³⁵⁴.

La quantità e la qualità delle pitture che venivano alla luce, unite al desiderio di lasciarle *in situ*, comportavano le preoccupazioni del Ministro circa la necessità di provvedere a una loro protezione, infatti scriveva in merito *quanto più si scuopre attorno al Tempio d'Iside si trovano intonachi con pitture. Sono architetture grottesche, vedute di campagna, piccolissime figure, festoni di fiori, arabeschi. In basamento una maschera. Tuttavia non è finito il coperto del tempio ne il circondario*³⁵⁵.

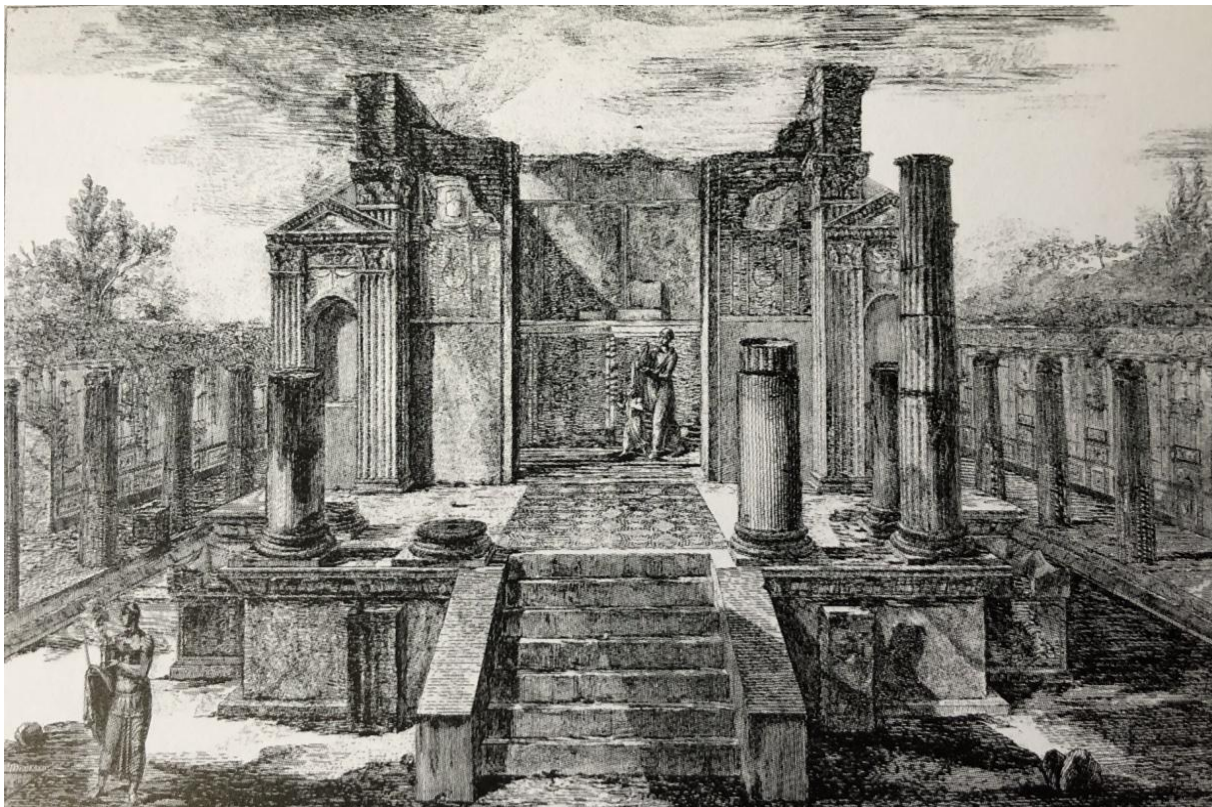
In quegli anni tra i primi foresteri a visitare lo scavo va annoverato William Hamilton, inviato britannico alla corte borbonica a Napoli, gran collezionista di opera d'arte d'antichità, che apprezzava la scelta di Tanucci di non rimuovere pitture e iscrizioni³⁵⁶.

³⁵³*Epistolario XVI*, Lettera di Tanucci al Re Cattolico, Portici 15 Ottobre 1765, p. 206.

³⁵⁴*Ibidem*.

³⁵⁵*Epistolario XVI*, Lettera di Tanucci al Re Cattolico, Portici 5 Novembre 1765, p. 249.

³⁵⁶Lettera del 12 Novembre del 1765 edita in N.H Ramage, *Goods, Graves and Scholars: 18 th- Century Archeologist in Britain and Italy*, in *American Journal of Archaeology*, XCVI (1992), 4, pp. 653-661. *The Marquis Tanucci, who has the direction of the Antiquities here, has lately shewn his good taste by ordering that for the future the workmen employed in the search of Pompeii should not remove any inscriptions or paintings from the walls, nor fill up after they have search'd so that travelers will soon have an opportunity of walking the streets and seeing the houses of the Ancient City (which is infinitely more considerable than Herculaneum) as commodiously as Naples itself.*



Tav. 31 G. B. Piranesi, *Tempio d'Iside*, veduta. Incisore F. Piranesi. Disegnatore G. B. Piranesi in F. Piranesi, *Antiquités de la Grande Grèce aujourd'hui Royaume de Naples*, 1804-1807, vol. II, Tav. LXVI, Parigi 1806.

La consapevolezza di trovarsi per la prima volta di fronte a un tempio integro alimentava un sempre maggiore interesse da parte dei viaggiatori e studiosi stranieri che spostarono l'attenzione dagli scavi ercolanesi a quelli pompeiani (Tav. 31 -32). Una scoperta dovuta anche grazie alle migliori condizioni di disseppellimento di questo sito rispetto ad Ercolano, dove i reperti venivano alla luce dopo lo scoppio delle mine nei cunicoli sotterranei comportando spesso la frammentazione e la mutilazione. Fu rinvenuto un tempio egizio perfettamente intatto, completo dei suoi arredi e delle sue decorazioni ed era la prima volta che, come ricorda Barrè³⁵⁷, si poteva esaminare un edificio simile, poiché *non vi era ancora in Europa nessun esempio ben conservato di tempio con peribolo*³⁵⁸.

La Campania, quindi, si era rivelata un fortunato campo di rinvenimenti di materiale egizio e la scoperta del tempio contribuì alla diffusione dell'egittomania che si propagava in Europa tra 1770 e il 1780. Da una lettera di Tanucci a Carlo III, in una descrizione dei motivi egiziani rappresentati negli intonaci i cui soggetti ispireranno ulteriori decorazioni di numerosi

³⁵⁷Cfr. F. Mazois, *Les ruines de Pompéi*, Firmin Didot, Paris 1838, p. 24

³⁵⁸S. De Caro, *La scoperta, il santuario, la fortuna*, in *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauro dell'Iseo Pompeiano nel Museo di Napoli* (a cura di) S. De Caro, Museo Archeologico Nazionale, ed. ARTI S.p.A, Roma 1992, pp. 3-21.

oggetti, si legge che *altre fabbriche si vanno scoprendo nelle vicinanze del Tempio d'Iside, negli intonaci delle quali sono pitture di animali, lupo, montone, aquila scimmia, serpe, daino, sorece,*



Tav.32 *Tempio d'Iside, ingresso, portico* Disegnatore Giovanni Battista Piranesi Incisore Francesco Piranesi Paris 1805. Acquaforse. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, 1925 Milano.

*ibi con un fiore in testa, e due spighe di grano in bocca, un leone, un falco. Vi sono alberi, due busti d'uomo, dei quali uno è barbuto colle corna, e in mezzo ad esse in fiore. In una di queste è una specie di gabbia, che contiene un uccello probabilmente pappagallo, li quali si sa che venivano dall Etiopia pel Nilo in Egitto, e per mare dell'Egitto*³⁵⁹.

Presso la corte napoletana, il tempio e il suo immaginario si riflettevano nella produzione della Real fabbrica di Capodimonte, nella quale i temi egiziani erano già stati rappresentati

³⁵⁹*Epistolario XVI*, Lettera Tanucci a Carlo III, Portici 22 Ottobre 1765, pp. 223-224.

prima del 1785 nelle ceramiche. Direttamente derivato dal tempio, era, sicuramente, il servizio di porcellana donato dal Re alla duchessa di Parma. Le immagini delle pitture diventano un mezzo di diffusione per altre riproduzioni eseguite per sovrani e principi, abbellendo molti palazzi della nobiltà europea. Durante il periodo delle campagne napoleoniche e la scoperta dell'Egitto faraonico, il piccolo tempio pompeiano, che attestava la presenza del culto della dea nella provincia dell'impero romano, viene archiviato³⁶⁰. Il Tempio di Iside, con la sua architettura più armoniosa che severa, fino agli anni '30 dell'Ottocento, continuò ad essere l'edificio religioso più famoso dell'antichità.

La scoperta del tempio fu occasione di controverse riflessioni sui sistemi da adottare per conservare ciò che si stava riportando alla luce³⁶¹. Inizialmente Canart invitava a procedere al taglio delle pitture avendo, però, cura di farle ridisegnare all'interno del loro contesto sulle pareti di provenienza, dai pittori Giovanni Casanova e da Raffaele Morghen³⁶², come si legge nell'Epistolario, *disegnate sul luogo tutte le pitture del Tempio d'Iside da Casanova e Morghen, si sono tagliate e incassate da Canart si van portando al Museo secondo gli ordini sovrani della Maestà Vostra*³⁶³.

La messa in luce delle pitture proseguiva senza sosta e loro attinenza con l'Egitto appariva sempre più chiara, infatti *questo intonaco [...] contenenti delle architetture grottesche, nella parte inferiore di una delle quali, in un riquadro, vi è espressa una veduta che sembra la riva del Nilo con alcune fabbriche e capanne come pure un cocodrillo [...]*³⁶⁴.

³⁶⁰Cfr. V. Sampaolo, *L'iseo pompeiano*, in S. De Caro (a cura di), *Egittomania: Iside e il Mistero...*, op.cit., pp. 87-120.

³⁶¹Cfr. *Ibidem*.

³⁶²Cfr. Giovanni Casanova fu chiamato per il lavoro delle Antichità di Ercolano a lui si devono dal 1756 in avanti 184 tavole come disegnatore delle quali solo nove sono conservate al Museo di Napoli. Mentre Giovanni Elia Morghen appartiene alla famiglia di incisori settecenteschi di origine francese, tra i quali ben più famosi il fratello Filippo e il figlio di questi Raffaello, che fecero raggiungere alla tecnica dell'incisione su rame livelli altissimi. Lasciò per i tomi delle Antichità di Ercolano, 676 tavole come disegnatore e 1 come incisore

³⁶³*Epistolario XVI*, Lettera di Tanucci a Carlo III, Napoli 17 Dicembre 1765, p. 352.

³⁶⁴PAH, volume 1, 1 Giugno 1765, p. 170.



Tav.33 Deformazione dell'intonaco causata dallo stacco. Foto a luce radente di un affresco staccato proveniente dal Tempio d'Iside a Pompei.
(Museo Archeologico Nazionale di Napoli SG 1265)

Con l'esplorazione dell'area archeologica a cielo aperto, i dipinti scelti per lo stacco (Tav.33) erano ridisegnati al fine di garantire la documentazione del contesto e la sopravvivenza delle iconografie delle pitture lasciate *in situ*, destinante sicuramente a perdersi.

Per la prima volta le pareti di Pompei davano al visitatore un'immagine complessiva di un tessuto fino a quel momento invisibile a prima vista, consentendo, così, di vedere sul posto interi apparati decorativi. Nelle gallerie sotterranee di Ercolano non era mai stato possibile coglierne il valore di insieme e rendersi conto della posizione che occupavano i frammenti d'intonaco che venivano rinchiusi nel Museo.

La consapevolezza di trovarsi di fronte a un materiale integro comportava una più viva comprensione e presa di posizione affinché le pitture venissero conservate *in situ*, mostrando rammarico per l'estrazione di alcune di esse, nell'epistolario, Tanucci affermava *non fui in tempo di proibire, che si trasportassero alcune pitture al Museo: penso se è possibile di farle rimettere ai luoghi loro. Il resto è per mia disposizione rimasto perche sia veramente un tutto [...]. Le pitture di questo tempio scoperte nella settimana sono riquadri, triremi, vedute di*

mare.[...] Li colori sono vivissimi, ma gli intonaci sono patiti, onde ne fo subito i fare disegni. Procurerò, che si sostengano gli intonaci, quando potro³⁶⁵.

In un'altra lettera a Carlo III, Tanucci scriveva ancora *mi è venuto in capo quel che V. M. sa del Tempio d'Iside cioè di conservare il tutto. Per farlo ho creduto doversi dare un circondario, e mantenervi tutto, anche le pitture in quei luoghi loro, e di rimettere vene ancora alcune che furono tagliate, quando non si sapeva di avere a trovare questo tutto del tempio. Diceva io, pitture ha il Re nel Museo in tanta copia, che dieci o dodici più o meno nel museo sono insensibili questo del Tempio d'Iside nel tempio sono un finimento e una parte integrale e importantissima. Son venuti li mali de tempi. Ho temuto per le pitture rimaste. Ho disposto che di legname si faccia subito un Circodario con parete in mattoni, o pietrame. Questo lavoro a sospeso quello dello scavare³⁶⁶.*

In un rapporto di Francesco La Vega, inviato il 26 ottobre a Tanucci, dedicato alla salvaguardia delle pitture del Tempio di Iside che il ministro voleva far ricollocare *in situ*, affermava che *si prendesse un riparo per la sicurezza delle pitture che dovevano restare nel Tempio d'Iside: benché non avessi mancato di prendere delle precauzioni mediante tal commando nuovamente mi son portato alla Civita ed ho creduto di ordinare qualche riparo più fermo quale sono per dirgli: cioè di fare un coperto sopra le pitture della stessa forma che stimo doversi fare il tetto solo con la differenza di farlo di legni più leggeri e di mettervi invece delle tegole delle stoppie come si sogliono fare le capanne. [...] Questo è quanto può farsi per ora per riparare le pitture dall'acqua e dall'altre ingiurie della stagione ma come questi intonaci possono patire distaccandosi dal muro ho creduto di avvisare Canart accio possa prevenire questo con qualche riparo che unisca stabilmente l'intonaci al restante del muro, il quale crede di mettervi delli chiodi, secondo già anche aveva stabilito altra volta; la quale cosa anche io stimo che possa giovare, avendolo anche veduto praticare in Roma nelle pitture di Rafaele. Si averà la precauzione di fare come un rastello avanti a queste pitture accio li curiosi non possono toccarle e farle così cascare. Credo anche di rappresentare all'E. V. acciò che l'umido del terreno contiguo a tali pitture non li faccia pregiudizio, dovrebbe togliersi al più presto possibile con accrescere il numero di operai³⁶⁷.*

La Vega mostrava grande competenza in materia di conservazione degli apparati decorativi, dimostrando sia la consapevolezza della salvaguardia *in situ* dalle intemperie con tettoie di legno e stoppie, sia la sua esperienza di restauro ricorrendo al fissaggio degli intonaci

³⁶⁵Epistolario XVI, Lettera di Tanucci a Carlo III, il 15 Ottobre 1765, p. 206.

³⁶⁶Epistolario XVI, Lettera a di B. Tanucci al Re Cattolico, 29 Ottobre 1765, p. 241.

³⁶⁷ASN, CRA, f. 869, edita in F. Strazullo, *Settecento Napoletano. Documenti*, Napoli 1982, p. 266-267, il documento trova riscontro anche in Diari Pompei, p. 29.

attraverso l'ancoraggio mediante dei chiodi al supporto murario, si trattava di un sistema che aveva già visto sulle opere di Raffaello a Roma, interventi e restauri eseguiti da Carlo Maratta, descritti da Giovanni Pietro Bellori nel 1695 in *Delle riparazioni della Galleria del Carracci Nel Palazzo farnese e della loggia di Raffaello alla lungara*. Rossignani evidenzia l'uso delle grappe metalliche a Pompei, sostenendo che erano state utilizzate per accordare i frammenti d'intonaco al supporto, in attesa che fosse conclusa l'esecuzione del disegno e la relativa riproduzione *in situ*³⁶⁸.

Con ogni probabilità La Vega dovette realizzare concretamente la copertura, visibile in un'immagine di Luis Jean Desprez di un decennio più tardi, in cui si può osservare il *purgatorium* protetto da una tettoia in legno e paglia (Tav. 34-35) che si pensa essere esistita fino alla fine degli anni '90 del Settecento, quando se ne segnala il crollo, si legge infatti che *la copertura de' lupinati del tempio d'Iside resta pe cadere*³⁶⁹.

Il sovrano, invece, riteneva che le pitture dovevano essere sottoposte al taglio e trasportate al museo, per timore che si potessero danneggiare nel tempo, il Re sosteneva infatti che bisognava salvaguardare i reperti *dal tempo, dall'aria e da altri insulti, che possono cancellare o perdere le pitturee ne ordinò l'estrazione e il successivo trasporto al Museo di Portici: dunque tutte le altre ancora, che andran trovandosi staranno fissamente nel Museo di Portici*³⁷⁰.

Purtroppo l'ammodernamento del criterio conservativo durò solo un mese, piegandosi al volere del Re, Tanucci, infatti, fu costretto a ridimensionare il progetto di lasciare i reperti *in situ* o di ricollocarli alle pareti, limitandosi a realizzare una semplice pianta del tempio ed una incisione che potesse mostrare la provenienza di ciascuna pittura trasferita al museo.

³⁶⁸Cfr. M.P. Rossignani, *Saggio sui restauri settecenteschi ai dipinti di Ercolano e Pompei*, in *Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore Contributi dell'Istituto di Archeologia*, Milano 1967, Vol.1, pp. 7-43.

³⁶⁹PAH, volume 1, 4 Settembre 1794, p. 56.

³⁷⁰AGS, Estado, lib.272, fol. 155, edita in P.D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op.cit., p.57.



Tav. 34 J.L.Desprez, *Tempio di Iside, Purgatorium veduta*, 1788.

Incisore F. Piranesi, in F.Piranesi, *Topografia delle fabbriche scoperte nella città di Pompei*, tav.1, circa 1836, Acquaforte.



Tav. 35 J. L. Desprez, incisione raffigurante *Le coperture straminee poste a riparo della cella e del purgatorium del tempio di Iside*, Stoccolma, National Museum. [da *Tempel, i kork. Modeller av antika byggnader ur Gustav III: s samlinger*, Goteborg 1992, p.37, Fig.9

A metà dell'Ottocento, Francesco Maria Avellino, dichiarava che dei dipinti che non furono staccati rimase solo memoria di tavole incise poiché le pitture del tempio lasciate *in situ* erano quasi svanite. Come se non bastasse, un evento veramente raro per i luoghi tirrenici, la caduta di neve a Pompei, ne peggiorò lo stato di degrado poiché il freddo fece sollevare e staccare gli intonaci dipinti pregiudicandone lo stato fino alla caduta di alcuni di essi, in una lettera di Tanucci, si legge, a tal proposito, che *Alcubier con suo, e mio rammarico dice, che in una stanza contigua al tempio d'Iside una pittura si era scoperta di due Sfingi intorno ad un Vaso, mà che poco dopo pel rigore dell'aria freddissima, e di neve, dalla quale siamo circondati, è caduta in terra stritolandosi prima di poterla estrarre, incassare, e trasportarla al Museo; aggiunge, che altre pitture non ancora estratte hanno avuta la stessa disgrazia, perche il freddo ha sollevato le toniche; non ho potuto far altro, che riprendere della ritardata estrazione a Canard, e Vega, e Alcubier stesso, e avvertirli per l'avvenire, acciochè cavino subito tutto quel, che è rimasto li pezzi di pittura rimasi anche bastano per intendere il significato delle pitture. Questa disgrazia è uno degli argomenti innumerabili della luminosa provvidenza di Vostra Maestà avendomene Vostra Maestà avvertito prima. Ne diedi subito gli ordini ma si è tardato ad eseguirli*³⁷¹.

Bisogna quindi ammettere che il tempo ha dato ragione al sovrano, che con la sua prudenza aveva mostrato un pensiero conservativo.

Canart, ammettendo gli errori precedenti per le pitture distrutte, si giustificò del taglio ritardato di quelle che andarono danneggiate, affermando che *a nulla valeva e nulla si è perduto d'importante e che erano pitture insignificanti, di mala maniera*³⁷².

Contemporaneamente a queste vicende fatte di errori e di giustificazioni, Tanucci gli rispose asserendo che *si tagli tutto l'esistente e lo faccia trasportare al museo*³⁷³.

Secondo Paola D'Alconzo è possibile che esempi di *pastiches* presenti nel Museo Archeologico, risalenti a questa fase, provengano da porzioni d'intonaci assemblati della decorazione del Tempio di Iside³⁷⁴. Anche La Vega sosteneva una nuova metodologia di conservazione descrivendo, nel suo diario di scavo, l'importanza dell'appartenenza del singolo pezzo all'intero partito decorativo, anticipando la moderna teoria del restauro, si legge, infatti, che *in Pompei trovasi scoperti più siti con pareti abbellite di pitture il pregio principale delle quali consiste nell'assieme delle varie parti cosa che interamente viene a perdersi quando si vogliono tagliare in pezzi; ma tali pitture coll'andare del tempo mancheranno specialmente restando esposte a tutte l'ingiurie delle stagioni. A conservarne però la memoria ed a farle conoscere di*

³⁷¹Epistolario XVI, Lettera di Tanucci al Re Cattolico, Napoli 14 Gennaio 1766, p. 414.

³⁷²Epistolario XVI, Lettera di Tanucci al Re Cattolico, Portici 21 Gennaio 1766, p. 430.

³⁷³ASN,CRA,f.1542, inc.77-78.

³⁷⁴Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 57.

*presente a quelli che non possono andare sul luogo, altro mezzo non vi è che di farle copiare con colori, se fosse possibile le intere pareti dipinte nello stato in cui si trovano o allo meno di disegnarle da poter essere incise. [...] Propongo pertanto all' E.V. in vista delle ragioni esposte di volerne che si impiegasse in formare di formare tali disegni il disegnatore dell'Opera di Ercolano Don Giovanni Casanova*³⁷⁵.

Il direttore degli scavi si dimostrò molto competente, quando affermava che sottrarre i quadri figurati dal loro contesto originario era un'operazione pregiudizievole, ma contemporaneamente riconosceva che lasciarle *in situ* ne avrebbe compromesso l'integrità. La soluzione proposta da La Vega comportava la rinuncia al taglio puntando alla costruzione di strutture protettive per il Tempio di Iside, convinto delle resistenze della corte, si limitò per lo scavo della Casa del Chirurgo (1771) a proporre solo una documentazione a colori, in modo da fornire non solo un valido strumento di conoscenza, ma anche una testimonianza materiale, reperibile e duratura.

La proposta pragmatica di La Vega convinse gli Accademici innescando un acceso dibattito di riflessione sulle condizioni del degrado delle pitture *in situ*, sollevando il problema della loro materiale conservazione³⁷⁶, in relazione anche alla loro tecnica esecutiva.

L'Accademia Ercolanese si esprime sul metodo di conservazione delle pitture e sui mezzi da adoperare, approvando che le stanze venissero coperte con tettoie di stoppie e gambi di lupini, richiedendo a La Vega un parere sulla scelta dei luoghi da coprire, con particolare riguardo per la conservazione delle pitture eleganti³⁷⁷. Gli Accademici, consapevoli delle problematiche ambientali *delle pitture esposte all'intemperie dell'aria*³⁷⁸ e il loro conseguenziale ed inevitabile deterioramento, ribadirono la necessità di salvaguardarle e tutelarle predisponendo, per la conservazione della loro memoria, il *copiare con colori nell'interi loro assieme*³⁷⁹ inaugurando, così, una nuova stagione di documentazione degli Scavi Pompeiani. A partire da questa data (1788) la presenza dei disegnatori Giovanni Casanova e Giuseppe Lo Manto, dediti alla riproduzione a colori dei partiti decorativi scoperti, diventava una costante³⁸⁰.

Sull'uso di documentare le pitture a colori il Re fornì, il 6 agosto 1791 in seguito alla morte di Lo Manto, indicazioni utili per evitare errori di duplicazione, consigliando ai nuovi disegnatori

³⁷⁵DiariPompei, Portici 20 Ottobre 1787, p. 92.

³⁷⁶Cfr. DiariPompei, Caserta 14 Gennaio 1788, pp. 94-95.

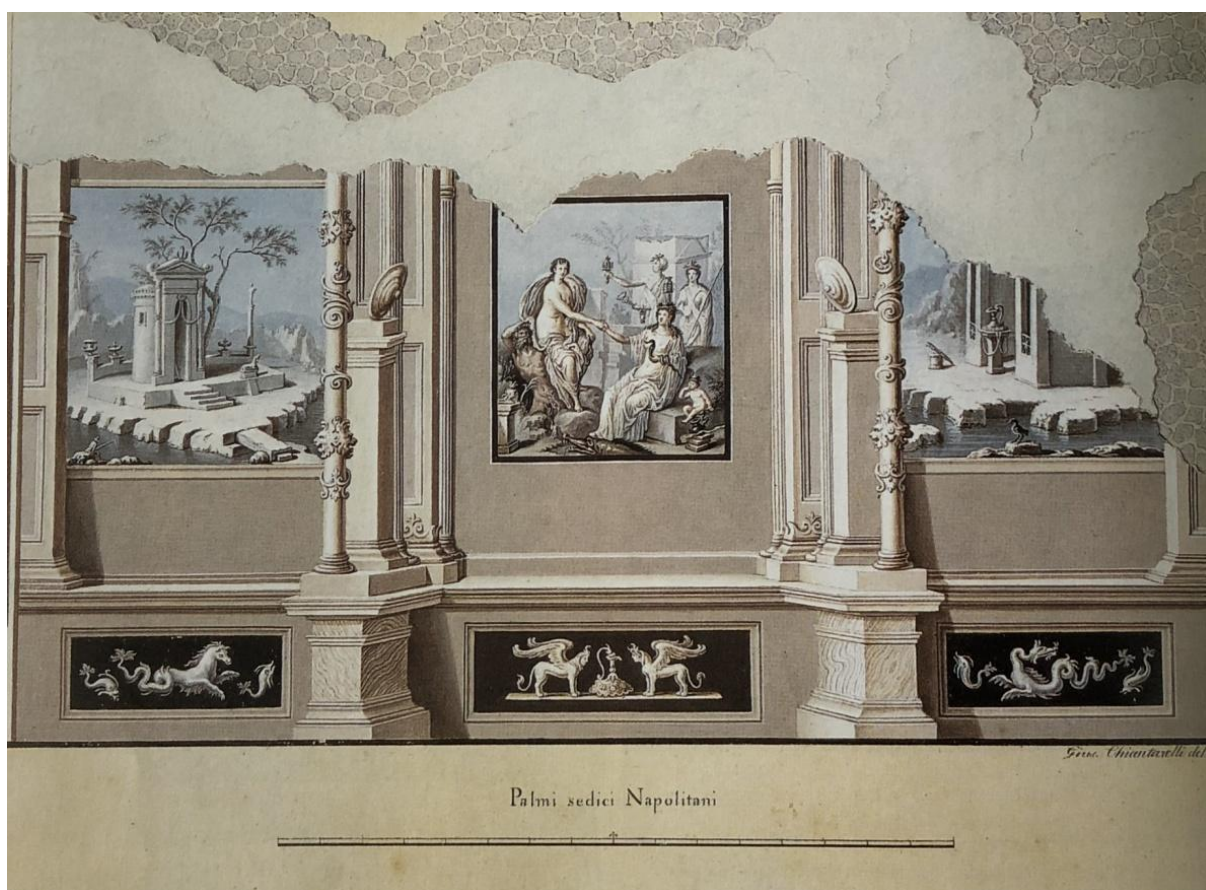
³⁷⁷Cfr. *Ivi*, p. 94.

³⁷⁸*Ivi*, p.94

³⁷⁹Tratto dal dispaccio datato 14 Gennaio 1788 indirizzato al marchese Caracciolo e ai Membri dell'Accademia Ercolanese edito in Diari Pompei, pp. 93-94.

³⁸⁰F. Zevi, *La storia degli scavi e la documentazione*, op.cit, p.12.

di rappresentare separatamente le pitture più meritevoli per la pubblicazione dei Tomi (Tav.36-37-38-39), come si legge nei Diari, [...] avendo il Re approvato, che si continuano i disegni al naturale con colori, e poscia le incisioni delle stanze di Pompei, sospesi dopo la morte di Giuseppe Lo Manto [...] vuole la M. S. che V. S. nella sua qualità di direttore degli scavi di Pompei, indichi alli Giovani Pittori disegnatori D. Francesco Morelli e Giuseppe Chiantarelli destinati dalla M. S. a questo oggetto (e che lo recaranno quest'ordine in persona per renderseli noti) ordinatamente le stanze, e siano gli intonachi di quelle stanze, che si crederanno degne di essere incise per farsene i disegni, alli medesimi citati giovani. Vuole inoltre la M. S. che se in esse pareti vi siano pitture, che meritano delucidazione, ella faccia disegnarle a parte per indicarsi poi nel senso solito delle altre pitture che anno servito per materiale alli Tomi d'Ercolano, già pubblicati; dovendo queste servire per materiale de' Tomi che si dovranno pubblicare; ed intende S. M. che tutto l'ordinato di sopra si eseguisca con tutta la possibile diligenza, affinché non si disegnino delle cose inutili, ne si trascurino quelle, che meritano attenzione, e senzacche per altri si duplicano i lavori [...]³⁸¹.



Tav. 36 G.Chiantarelli, *Parete sud dell'Ekklesiasteron del Tempio d'Iside a Pompei*, da cui proviene il quadro *Io a Canopo*.

Museo Archeologico Nazionale di Napoli (ADS 9169).

³⁸¹Diari Pompei, Castellamare 6 Agosto 1791, pp. 111-112.



Tav. 37 *Io a Canopo*, dal *Tempio di Iside* rinvenuta a Pompei . rinvenuta il 18 Novembre del 1765.
(Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv.9558).



Tav. 38, G. Morghen, *Parete nord dell'Ekklesiasteron del Tempio d'Iside* a Pompei, da cui proviene il quadro *Io Argo ed Hermes*, Incisore D. Casanova, in O. Elia, *Le pitture del Tempio di Iside*, Roma 1941, tav.4.

L'Accademia concludeva consigliando poi una pulitura dalla terra e l'uso di rinvigoriscenti per il colore delle pitture. Si ritornava a quanto affermava Maffei, quando sosteneva alcuni anni prima la necessità di conservare *in situ* ciò che emergeva dagli scavi *sgomberando e lasciando tutto al suo luogo, la città tutta sarebbe incomparabile museo*³⁸², parole riprese successivamente dall'antiquario napoletano Domenico Migliacci³⁸³ in occasione della scoperta del Tempio nel novembre del 1765 in un opuscolo pieno di erudizione, in cui riportava alcune intuizioni dell'atmosfera degli scavi in corso, come una tenda messa dagli scavatori a protezione dell'altare maggiore e le difficoltà delle autorità ad un esame prolungato del santuario. Nell'opuscolo emergeva il ricordo personale sulla pratica di seppellimento degli scavi a Pompei, infatti si legge che *nel sopradetto anno 1750, lagnavasi meco in Verona il fu eruditissimo Maffei, il quale si avanzò a dirmi, che se tali scoperte in realtà rari e sorprendenti non si fossero la seconda volta ricoperte, egli in quell'età già decrepita e cadente si sarebbe posto in lettiga per aver il piacere prima di morire di venir ad ammirare tali miracolosi avanzi dell'antichità gentilesca incorotti e sinceri: i quali avrebbero recato un incidibil lume per schiarire infinite cose dell'antica filologia che tutta volta rimangono nel buio*³⁸⁴.

³⁸²S. Maffei, *Tre lettere del Signor Marchese Scipione Maffei*, Verona 1748, pp. 33-36. e in P.D'alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 56, nota 58.

³⁸³Cfr. S. De Caro, *La scoperta, il santuario, la fortuna* in S. De Caro (a cura di) *Alla ricerca di Iside...*, op. cit., p. 13.

³⁸⁴S. De Caro, *La scoperta, il santuario, la fortuna*, in *Alla ricerca di Iside...*, op. cit., p. 20, nota 135.



Tav 39 *Io Argo ed Hermes dal Tempio di Iside a Pompei*.
(Museo Archeologico di Napoli, inv.9548).

Fu Giuseppe Maria Galanti nella *Guida su Napoli* (pubblicata anonima) ad insistere che solo la conservazione *in situ* sarebbe stata utile, ribadendo l'idea di restaurare gli edifici conservando *sul luogo tutte le pitture*,[...] *questo sarebbe stato il vero Museo*, [...] *facendolo abitare dai moderni, dove una passeggiata per le strade di Pompei, sarebbe stata molto più istruttiva della lettura di molti volumi di antiquari*³⁸⁵.

Dopo queste decisioni più avanzate ma anche più prudenti, ebbe inizio un'epoca diversa, in cui la sensibilità per la conservazione iniziava a dare esiti concreti. Per la prima volta, infatti, si parlava di una reale e concreta salvaguardia *in situ*, ma anche di tutela del materiale dal suo contesto di provenienza, si giunse, quindi, ad una consapevolezza del legame di ogni elemento

³⁸⁵M. G. Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Ed. Gabinetto letterario, Napoli 1792, p. 357.

con il suo valore ambientale, un allargamento d'orizzonte che nasceva contestualmente alla messa in luce di un'intera città.

I primi interventi di restauro statico che si effettuarono sotto la direzione di La Vega, consistevano nella sistemazione del Teatro di Ercolano, ma grazie all'opera efficace e continuativa di due muratori e di un falegname, si eseguirono a Pompei anche i primi interventi di consolidamento di intonaci e volte, andando a ricollocare anche gli architravi di legno per sorreggere le strutture sovrastanti, infine furono risistemati anche alcuni elementi architettonici e decorativi³⁸⁶.



Tav. 40 Casa del Chirurgo, atrio. Disegnatore G. B. Piranesi,
Incisore F. Piranesi, Paris, 1804,
in *Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli*, Milano. 1925, Acquaforte.

Nel 1771 si realizzò per la Casa del Chirurgo (Tav. 40) una copertura con un tetto in tegole, per preservare e custodire le pitture antiche ivi presenti. La Vega, portavoce di un progetto simile a quello di Tanucci per il Tempio di Iside, decise di lasciarle *in situ* così come si erano ritrovate senza effettuare smembramenti, in modo tale da *soddisfare il pubblico*³⁸⁷ in una futura visita, si legge infatti che *si scuopre un giardinetto e due stanzini contigui alla casa del*

³⁸⁶Cfr. M. Pagano, *Metodologia dei restauri borbonici a Pompei e a Ercolano*, in *Rivista di studi pompeiani*, V, Ed. Erma di Bretschneider, Napoli 1991-1992, pp. 169-191.

³⁸⁷E. Sorbo, *Materia e Memoria*, *op.cit.*, p. 168

Chirurgo. Pitture in uno de' cennati stanzino. Pittura esprime una donna che dipinge, riportata dagli Accademici Ercolanesi. Lo stanzino che si è descritto, restando in situazione di potersi coprire ed anche custodire, facendovisi il suo tetto, porta, come effettivamente era prima il la Vega propose: che poteva lasciarsi interamente come si era trovato, dovendo essere cosa molto graziosa di soddisfazione al pubblico. Ma nel caso si credesse non dover lasciar cosa di qualche merito in Pompei, quello solo che avrebbe dovuto tagliarsi in questo stanzino, il quadro cioè ben conservato, giacché tutte le altre cose altro pregio non avevano che quello della combinazione, la quale viene a mancare nel tagliarsi in pezzi. In tutte le maniere dunque che si stimasse, egli credeva convenientissimo di far disegnare per intero le facciate di questo stanzino, meritandolo per molte considerazioni specialmente per essere dei più intatti finora trovati; ed inoltre di disegnarsi gli avanzi delle pitture che adornavano l'atrio e le sue stanze, essendovi in tutte delle caratteristiche, che possono determinare l'uso dei luoghi nei quali sussistono³⁸⁸.

Per migliorare una fruizione degli scavi, La Vega unì la *didattica* al miglioramento della comodità della visita attraverso la creazione di un'adeguata locanda, un'idea davvero moderna, poi ripresa da Michele Arditi nel periodo francese, che fosse *esattamente corrispondente e uniforme alle case degli antichi*, servisse di *istruzione* e il più mezzo sicuro di *intendere gli avanzi che ne sono trovati [...] in Pompei*³⁸⁹.

Sono anche gli anni in cui non si procedevapiù con il riempimento di ciò che si cavava, ma, per real disposizione, si scavava a Pompei per lasciare tutto allo scoperto, comportando un rallentamento, vista la mole dei lavori, a cui si aggiunse l'esiguo numero di operai impiegati, gli stessi che erano stati adoperati per la conservazione delle fabbriche scoperte. Il marchese Tanucci invitò La Vega a procedere con nuovi ritrovamenti, come si evince da una lettera del 13 gennaio 1776, in cui si legge *Incaricato il Sig La Vega, con la lettera dei 5 del corrente, che procuri di fare dei ritrovamenti di Real Piacere facendone il Marchese Tanucci di ciò continue premure, egli risponde: che crede siasi ben persuaso di quanto anche a lui resta a cuore di dar piacimento alla M. S., ma il poco che si trova ora, in proporzione di quello che ora si spendeva, col vantaggio ancora de forzati che vi stavano occupati. A questo si deve aggiungere che in tempi passati gli scavi si facevano, con il riempire di nuovo quello che si andava cavando, quando ora per real disposizione si cava in Pompei per lasciar tutto allo scoperto; lo che porta una differenza grandissima, e tale, che se prima si fossero cavate con lo stesso numero di operari 48 stanze, ora*

³⁸⁸PAH, addenda, volume 1, pp. 156-157.

³⁸⁹F. Zevi, *La storia degli scavi e la documentazione*, in *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione* (a cura di) dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione in collaborazione con la Soprintendenza archeologica delle province di Napoli e Caserta e della Soprintendenza Archeologica di Roma, ed. Multigrafica, Roma 1981, p. 13. La locanda forniva anche soggiorno ai forestieri che spesso erano costretti ad una visita frettolosa.

*se ne cavano appena 8, senza considerare gli operai che devono attendere alla conservazione delle fabbriche scoperte*³⁹⁰.

Ormai le riparazioni si facevano sempre più frequenti, infatti si parlava solo di *ristaurare* di *riattare* di *proteggere* e *conservare la memoria*. Dalle parole di La Vega emerge l'importanza del valore documentario dei reperti, i cui principi di conservazione consistevano sia nella rappresentazione dell'oggetto che nell'accettazione della sua condizione di frammentarietà, e quindi nella conservazione della materia in quanto una memoria di ciò che sarà destinato alla distruzione.

La Vega, fornì intuizioni concettuali pioneristiche e lungimiranti che riguardavano la conservazione e la cura dei monumenti archeologici, tali da poterle paragonare a quelle della moderna teoria del restauro³⁹¹. Egli, infatti, anticipava alcune definizioni contemporanee, come, ad esempio, il concetto del monumento esteso all'intero apparato decorativo dei partiti architettonici, la responsabilità del conservatore nella perdita della memoria storica, l'importanza della conservazione di tutte le testimonianze antiche, il rispetto dell'istanza storica che non deve concedere prevaricazioni a tentazioni stilistiche non riconoscibili in sede di ricomposizioni di parti mancanti³⁹².

L'architetto dei reali scavi, in qualità di custode del Museo di Portici, presentò al Cavalier Macedonio, intendente del Real Museo di Portici, un documento³⁹³ che forniva suggerimenti per la conservazione dei monumenti archeologici e linee guida per la loro manutenzione, egli, infatti, suddivideva la categoria del patrimonio storico artistico *belle arti* in due classi: *mobili e stabili*, definendone gli interlocutori *per soddisfazione de dilette e per istruzione dei studiosi*³⁹⁴.

Con La Vega nasceva l'idea di bene con fini didattici, un concetto estremamente moderno, secondo cui bisognava aver cura di educare altri studiosi agli scavi e ai musei *mediante alcune riparazioni possono sussistere per comune istruzione o diletto*³⁹⁵. Contemporaneamente si

³⁹⁰PAH, volume 1, pars. 2, p. 161.

³⁹¹Le affinità di pensiero che si riscontrano con alcuni passi del ruskiniano *The seven lamps of architecture* fondamento posteriore della cultura storicista del restauro moderno, anticipano i tempi, fornendo quei principi della trattatistica ottocentesca caratterizzata da ampie dispute fra i sostenitori di J. Ruskin e Viollet Le Duc.

³⁹²V. Pappaccio, *Una memoria di F. Vega sul restauro*, in (a cura di) M. Gigante, *Cronache ercolanesi Bollettino del centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi*, vol. 23/1993, Ed. G. Macchiaroli, pp. 157-160.

³⁹³AS-MANN, VII A 3, 1, *Memoria nella quale si cerca di provare che convenga aversi ogni cura dei monumenti che si trovano nei Reali Scavi: e specialmente di quelli di Bronzo come in conseguenza convenga di restaurarsi questi. Della pratica e abilità che deve dagli artefici destinati a simile lavoro quali sono quelli che vi restano destinati. E che non convenga impiegarsi i medesimi che non pagarli a giornate*, edita in V. Pappaccio, *Una memoria di F. Vega...*, op. cit., pp. 157-160.

³⁹⁴V. Pappaccio, *Una memoria di F. Vega sul restauro*, op. cit., p. 157

³⁹⁵*Ibidem*

inseriva un nuovo criterio, ovvero il *lasciar memoria*³⁹⁶, affermando che avrebbe procurato di *dimostrare in questa memoria sulle tracce già fatte come abbia d'aversi cura della conservazione di tali monumenti che si vanno trovando o che si sono trovati*³⁹⁷. Inoltre definiva come categoria di monumenti stabili non solo gli edifici ma anche gli ornati *che sono alle medesime fabbriche unite come intonaci dipinti*³⁹⁸. Nel documento l'architetto forniva un moderno concetto di conservazione secondo cui *per quanto agli edifici si deve procurare di conservarli per quanto sia possibile diroccati in parte come si trovano ma procurando che vadano all'intera loro distruzione quanto più tardi possibile*³⁹⁹. È evidente l'affinità di pensiero con John Ruskin che, circa un secolo più tardi, affermava che *non avrete alcun bisogno di restaurare [...] vegliate con occhio vigile su un vecchio edificio, conservatelo facendo del vostro meglio e con tutti i mezzi la sua ultima ora infine suonerà: ma che suoni apertamente e che nessuna sostituzione dissonante e falsa lo privi dei doveri funebri del ricordo*⁴⁰⁰.

La Vega successivamente giunse alla consapevolezza del legame tra ogni elemento e il suo contesto ambientale, quindi passò da una logica estetica, che aveva animato i primi anni della sua attività, ricevendo istruzioni di taglio degli affreschi, ad una logica conservativa volta alla manutenzione e alla salvaguardia dagli agenti atmosferici e dallo scorrere del tempo. In una memoria, infatti, scriveva *come è desiderabile di conservarsi le fabbriche coi è ugualmente piacevole si rende ed istruttivo l'osservare queste abbellite degl'intonachi dipinti, dei pavimenti e di tutt'altro gli resta annesso, cosa benché che da più anni a questa parte si è procurato fare in Pompei. Dico di esserci procurato di fare poiché accade più volte che sen abbiamo assolutamente da levare e delle pitture e dei pavimenti. Primo poiché i pezzi molto singolari meritano maggiori cautele per conservarli di quelli che si possono usare in Pompei ove sarebbe facile che mancassero o per l'ingiuria delle stagioni o per l'avidità delle persone amanti delle antichità. In secondo luogo occorre altre volte di doversi levare qualche pittura o qualche pavimento quando per sua natura non può sussistere la fabbrica sulla quale si trova adattata nell'atto che si va scoprendo: poiché sarebbe cosa berbera in tal caso di perdersi il pavimento o l'intonaco in un istante senza lasciar quasi memoria*⁴⁰¹.

Infine, esaltava la funzione dell'intonaco come memoria delle stratificazioni, nell'accettazione della sua condizione di mutilazione ed infine riconoscendo l'importanza del suo valore documentario. Si era consapevoli che la sottrazione dei quadri dai loro contesti originari in un

³⁹⁶E. Sorbo, *Materia e memoria*, op.cit, p.179

³⁹⁷V. Pappaccio, *Una memoria di F. Vega sul restauro*, op.cit, p. 157

³⁹⁸*Ibidem*

³⁹⁹*Ivi*, pp.156-157

⁴⁰⁰J. Ruskin, *The seven lamps of architecture*, London 1849, Cap XIX.

⁴⁰¹V. Pappaccio, *Una memoria di F. Vega...*, op. cit., pp. 157-160.

ottica disambientativa, salvaguardava dal rischio di deterioramento i dipinti lasciati *in loco*. Per questo motivo si decise di continuare a procedere con la tecnica dello stacco degli apparati più significativi, mentre per i dipinti lasciati *in situ* ci si limitò a proporre la sola riproduzione grafica per intero delle pareti, in modo da fornire un valido strumento di conoscenza da tramandare ai posteri dei reperti rinvenuti e del suo repertorio figurativo⁴⁰².

Ma le decisioni non si limitavano solo a questi provvedimenti, infatti la riflessione sul degrado delle pitture lasciate *in situ* emerse con più chiarezza, ponendo il problema della conservazione materiale di tali pitture. Sulla scorta di queste considerazioni, il sovrano ordinò a La Vega di provvedere ad un'adeguata protezione degli intonaci, tenendo conto della tecnica esecutiva con cui erano stati realizzati, individuando il metodo più opportuno per pulire la superficie e mantenere il colore. Emersero non pochi interrogativi circa il lavoro da intraprendere, individuando una metodologia di intervento che, dovendo rispondere alla necessità di garantire la conservazione e la salvaguardia dei materiali nel loro contesto originario, non poteva prescindere dalla determinazione di operazioni volte alla tutela del bene *in situ*, in quanto ormai era emersa un'intera città. Erano gli anni della rivisitazione della vernice di Moriconi, si perseverava nell'utilizzo di un preparato che non aveva dato buoni risultati e che inoltre stava pregiudicando l'integrità e la conservazione dei dipinti, che dovevano essere sottoposti inevitabilmente a varie perizie⁴⁰³.

Una prima indagine su tale vernice fu affidata il 22 Giugno del 1763 a Ferdinando Fuga, l'architetto chiamato da Roma da Re Carlo, secondo cui non era opportuno ricorrere a tale miscela, soffermandosi, in particolare, sulle valutazioni della tecnica pittorica, anche se non dimostrò particolare preparazione in merito, infatti affermava *mi son portato a Portici a riconoscere lo stato delle pitture antiche che ritrovansi nelle stanze di quel Real Palazzo, affine di osservar l'effetto della vernice che sopra vi si dà per la conservazione delle med. Ho ritrovato pertanto che per essere tali pitture a tempera e non già a fresco la vernice non s'incorpora niente nella tonica al di sotto delle pitture come sarebbe necessario per il sicuro mantenimento delle med. motivo per il quale con qualche lasso di tempo la vernice viene a ritirarsi e scrostarsi tirandosi appresso la pittura;il che non succederebbe qualora queste pitture fossero fatte a fresco*⁴⁰⁴.

⁴⁰²Cfr. I. Bragantini, M. De Vos, *La documentazione della decorazione pompeiana nel settecento e nell'ottocento*, in *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione* (a cura di) dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione in collaborazione con la Soprintendenza archeologica delle province di Napoli e Caserta e della Soprintendenza Archeologica di Roma, ed. Multigrafica, Roma 1981, p. 35.

⁴⁰³Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁰⁴Ruggiero 1885, p. 447.

La notizia dell'uso di questa vernice giunse a Madrid il 1 luglio del 1766, in una lettera inviata da Tanucci al Re in cui si legge che [...] *solo le ultime pitture senza vernice. E sorta opinione che la vernice finalmente cada e se ne porti il colore dell'antica pittura. Lo hanno persuaso il re. È stato il principale sostenitore di questa opinione S. Nicandro. Io non aderisco e titubo*⁴⁰⁵.

Nello stesso mese fu chiamato a fare un'altra perizia, più adeguato e competente, il perito Francesco De Mura. Il suo parere tecnico mise in discussione non la sostanza adoperata, ma il metodo di applicazione, dichiarando che per conservare le pitture non c'era bisogno di sostanze estranee, ma bastava la sola protezione dall'aria e dai raggi solari con cristalli o altro. Nella perizia, si legge, infatti, *ho veduto chiaramente che quella vernice con cui sono state tinte alcune di quelle pitture, è piu tosto di nocumento, perche a poco a poco vanno ad annerirsi, ed oscurarsi, o sia che il fondo di terra, e calcina, su di cui compariscono le pitture non comporta ne questa sorte di vernice, ne secondo il mio debole sentimento nessun'altra sorte di liquore. Perciò umiliando a V. M. il mio debole parere, direi, che per conservare per quanto si può quell'aria e quello spirito dell'antichità a quelle Nobil Pitture, o non convenga affatto ne tingerle ne bagnarle con vernice ne con altro liquore, ma solamente tenerle custodite, e guardate dall'aria, e da raggi solari coverti da cristalli o altro, secondo grandezza quadri*⁴⁰⁶.

Anche Paderni propose una vernice di sua invenzione, che non scrostava le tonache e non le anneriva, come avveniva con quella di Moriconi, ma conservava il loro vivo colorito⁴⁰⁷. Non si concluse granché con questa soluzione ulteriore, infatti *non lascio anche a tal proposito di far presente V. E. che il Custode del Real Museo D. Camillo Paderni mi disse di aver esso il segreto di altra vernice, la quale non scrosta le Tonache delle pitture non le annerisce come fa quella della vedova, avendone egli fatta felicemente l'esperienza sopra alcune pitture antiche che mostrò così a me, come al Pittore Francesco De Mura, le quali conservano tuttavia vivo il lo colorito [...]* Cesare Coppola⁴⁰⁸.

Non concordando i pareri degli esperti allora si decise di sentire anche l'opinione di Canart, il quale ricostruì la storia della vernice di Moriconi soffermandosi sull'efficacia e ribadendo lo stesso concetto che Cangiano avrebbe affermato più tardi, ovvero che bisognava utilizzare alcune cautele nell'adoperarla⁴⁰⁹. Nel febbraio del 1767, Tanucci informò Carlo della decisione di far eseguire ulteriori indagini e solo nel successivo giugno il ministro, prendendo in considerazione le osservazioni fatte dagli esperti in quegli anni sullo stato attuale di

⁴⁰⁵AGS, Estado, lib.274, fol.155, edita in P.D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 62.

⁴⁰⁶Ruggiero 1885, la perizia è datata Luglio 1766, p. 478.

⁴⁰⁷Cfr. Ruggiero 1885, p.478

⁴⁰⁸Ruggiero 1885, Napoli 15 Luglio 1766, p. 478.

⁴⁰⁹Cfr. Ruggiero 1885, pp. 479-490

conservazione delle pitture, comunicò a Carlo le nuove osservazioni secondo cui *si sono fatte ripetute osservazioni da Paderni, Franceschiello, Bonito coll'assistenza del Presidente Coppola. È risultata la verità di quel, che si diceva con grande dispiacere*⁴¹⁰.

Si giunse, così, alla conclusione di sospendere l'uso di tale vernice e di trovare proposte alternative che fossero in grado di poter ottenere la miglior conservazione possibile per la salvaguardia di tali dipinti. È interessante sottoporre all'attenzione le parole del ministro Tanucci sullo stato di degrado e sulle osservazioni fatte dagli esperti sulla vernice di Moriconi, secondo cui *si sono trovate le Pitture smorte, dilavate, patite notabilmente nei colori in maniera che non sembrano più dipinte a fresco. Si aggiunga à questo danno l'altro molto più grave, che la vernice viscosa seccatasi ha contraendosi e ritirandosi schiostrato in pezzetti, e fatto cadere i colori, li quali vanno tuttavia cadendo, dando a temere, che abbia a restare scoperta l'antica tonaca senza colori. Il Re mi ha ordinato, che si sospenda con tale vernice*⁴¹¹.

Alla fine si ipotizzò, di comune accordo, che fosse il contatto dell'aria la vera causa del deterioramento di questi dipinti, a cui si poteva porre rimedio utilizzando degli appositi vetri che fungevano da protezione. Canart non concordava con il parere di Paderni asserendo che le prove sul preparato non erano valide, la cui dannosità doveva essere sottoposta nuovamente a verifica⁴¹². Si decise, quindi di avviare ulteriori esami, che, però, furono eseguiti molti mesi dopo. È probabile che, a partire dal 1766, l'uso della vernice fu sospeso, come confermano alcune analisi chimiche risalenti agli anni '90 del Novecento, in seguito al restauro di alcuni dipinti staccati del Tempio d'Iside, dove è stata rilevata l'assenza di resine⁴¹³.

Nel gennaio del 1771 si ebbe il risultato definitivo delle indagini, si legge che *finalmente l'Intend. di Portici ha riferito che colli Pittori Bonito e Franceschillo e coll'Architetto Fuga si è esaminato qual mistura è più adatta a conservare tali pitture antiche, se l'usata finora dalla Donna [...] ò quella del Paderni, che Ei colla permissione della Reggenza diede ad alcune pitture (fu S. Nicandro, che lo volle) e che tutti con consenso unanime anche il Canard, che era intervenuto avevan concluso che esser migliore la composizione di Paderni che non ha corpo e non urta li colori antichi, e gli abolisce col tempo, come si è cominciato a vedere che fa quella della vedova Moriconi [...]*⁴¹⁴.

⁴¹⁰AGS, Estado, lib. 278, fol. 63, Lettera del 16 Luglio 1767, edita in P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 63.

⁴¹¹*Ibidem*.

⁴¹²Secondo Canart le prove di verifica furono inefficienti perche eseguite solo su 5 pitture considerate le prime estratte

⁴¹³Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 63; M.G.Pancani, M.Seracini, S. Vanucci, *Materiali, tecniche e stati di conservazione*, in *Alla ricerca di Iside*, op.cit., pp.123-132.

⁴¹⁴AGS, Estado, lib. 291, fol. 119, v -120r, edita in P. D'Alconzo, *Picturae excisae*, op. cit., nota n.97, p. 64.

La questione si concluse con l'adozione della vernice di Paderni, della cui composizione, però, non si hanno testimonianze, pertanto, individuare questa vernice sulle opere non è semplice, dal punto di vista storico si fa riferimento al periodo che va dal 1771, data dei primi saggi, al 1781, data della morte di Paderni,⁴¹⁵ quindi ebbe una diffusione abbastanza breve.

Grazie ad analisi svolte recentemente su gruppo di affreschi staccati presente nei depositi del Museo, ad opera di Gabriella Prisco ed esplicitate nel suo libro *Filologia dei materiali*, si è scoperto che tali dipinti siano stati trattati con una vernice che, in seguito a fenomeni di degrado, ha assunto un aspetto opaco e coprente, tale da obliterare le immagini⁴¹⁶.

Dalle analisi chimiche si rileva, inoltre, la presenza di materiali come gomma arabica e resine terpeniche, queste ultime potrebbero essere un residuo della precedente vernice del Moriconi rimossa all'atto della stesura di una nuova vernice a base di gomma. Un recente studio realizzato da alcuni studenti⁴¹⁷ dell'ISCR sostiene che questa vernice a base di gomma risulta simile a quella di Paderni, che Padre Piaggio, responsabile dell'officina dei Papiri, nel 1790, la definì *puzzolente*⁴¹⁸ e che, per effetto combinato dei cristalli e del riverbero del sole, [...] *la si cuoce, si crepa, e si stacca, e si scrosta [...]*⁴¹⁹. *A me non tocca andar suonando la tromba: è colla, è colla, è colla, e dire che farà pregiudizio alle pitture di quello che ha fatto la vernice vecchia, come sarò sempre pronto a provare e come vedrassi col tempo, padre della verità e gran galantuomo*⁴²⁰.

Dopo la morte di Paderni, la ricerca si orientò sulla sperimentazione dei metodi di pulizia da adottare per le pitture *in situ* ricorrendo all'uso di rinvigoriscenti, considerando che gli affreschi erano stati realizzati secondo la tecnica esecutiva ad encausto. Infatti, nella *Casa di Sallustio* (Tav. 41) gli apparati decorativi furono sottoposti ad encausticazione nei primi anni del XIX secolo, da padre Requeno⁴²¹, poi successivamente da Pietro la Vega⁴²².

⁴¹⁵ Cfr. G. Prisco, A. Guglielmini, *Rinvigoriscenti e Protettivi*, in *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro. Indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico*, (a cura di) G. Prisco, ed. Gangemi, Roma 2009, p. 48.

⁴¹⁶ Cfr. *Ibidem*

⁴¹⁷ Cfr. C. Arrighi, A. Laino, *Una vernice alla cinese di Stefano Moriconi sui dipinti di Ercolano e Pompe. Fonti, lessico, sperimentazioni*, in Bollettino ICR, nuova serie, Numero 15, Luglio-Dicembre 2007, pp. 70-108.

⁴¹⁸ D. Bassi, *Altre lettere inedite del P. Antonio Piaggio e spigolature delle sue 'memorie'*, Archivio Storico per le Province Napoletane, XXXIII, 1908, pp. 323-324.

⁴¹⁹ F. Longo, Auricchio, M. Capasso, *Nuove accensioni al dossier di Padre Piaggio*, in *Contributi alla storia della Officina dei Papiri Ercolanesi*, Quaderni della biblioteca Nazionale di Napoli, Napoli 1980, p. 58.

⁴²⁰ D. Bassi, *Altre lettere inedite del P. Antonio Piaggio e spigolature delle sue 'memorie'*, Archivio Storico per le Province Napoletane, XXXIII, 1908, pp. 277-332.

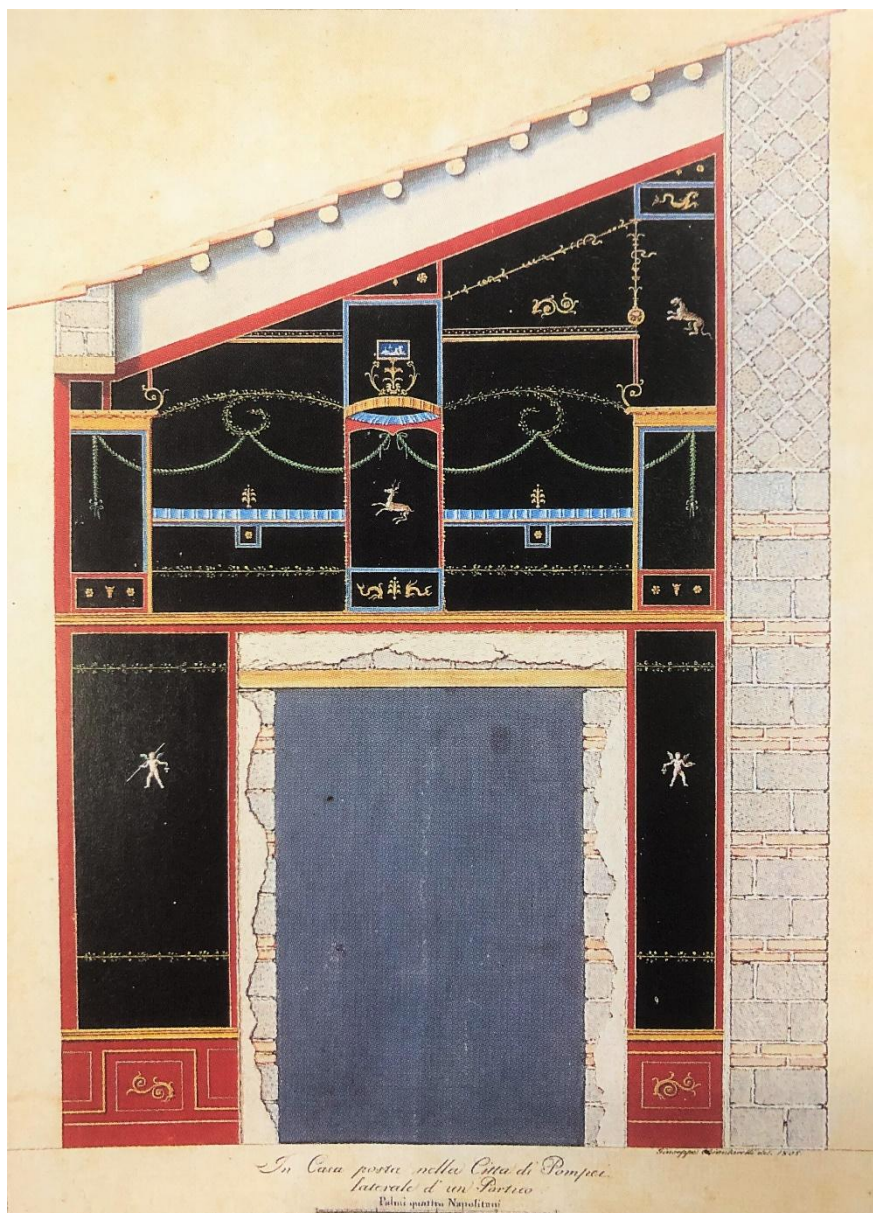
⁴²¹ I primi esperimenti di encausticazione furono condotti, stando a quanto affermato in PAH, volume II, 29 marzo 1829, p. 279. (...) *Da un Gesuita nei primi anni di questo secolo*.

⁴²² Cfr. G. Prisco, A. Guglielmini, *Rinvigoriscenti e Protettivi*, in G. Prisco (a cura di), *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro. Indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo archeologico Nazionale di Napoli*, a cura dell'Istituto Superiore per la conservazione e il Restauro, Ed. Gangemi, Roma 2009, pp. 48-49.

Requeno, era un convinto sostenitore dell'esecuzione ad encausto delle pitture murali pompeiane, raccogliendo nei suoi saggi tutta un'eredità di studi, nati nella seconda metà del XVIII secolo e proseguita nell'Ottocento, in relazione alle discussioni sull'uso di sostanze resinose a cui si ricorreva in quegli anni. Notizie di questi esperimenti, che furono condotti inizialmente da La Vega nel 1788, sono pervenute grazie ad alcune considerazioni di Requeno secondo cui *il modo di nettare i quadri fatti all'encausto medesimo ripetuto, scaldandoli e sfregandoli con pannolini. Così sono stati felicemente nettati nelle scavazioni a Napoli 4 compartimenti di cinabro coperti di salnitro e dipinti indubitabilmente a cera*⁴²³

In un documento del Marchese Caracciolo a Francesco la Vega trascritto nei Diari di Pompei, a Caserta il giorno 14 gennaio 1788, la Vega scriveva *e mente di S. M che V. S. ill. ma eseguisca quanto dalla Accademia Erculanese le sarà nel Real nome significato per la conservazione delle pitture scoperte in Pompei in seguito dalle determinazioni prese S. M. in questo stesso giorno sulla Rappresentanza dell'Accademia suddetta dei 13 dello scorso. Glielo partecipo di R. ordine per l'adepimento [...].*

⁴²³V. Requeno, *Saggio sul ristabilimento dell'antica arte de Greco e Romani pittori del Signor Abate Don Vincenzo Requeno [...]* seconda edizione corretta ed accresciuta notabilmente dall'autore, ed. Gozzi fratelli, Parma 1787, p. 161.



Tav. 41 Tempera su cartocino. *Casa di Sallustio, peristilio con decorazione di IV stile fondo nero*, in Ornati 1796, Parte II, Tavola 5, oltre a documentare la semplice decorazione viene riprodotta la muratura sulla quale era posta, la precisione della resa giunge alla riproduzione dell'architrave ligneo posto sulla porta.

*E' altresì è mente di S.M che dal citato Francesco La Vega il quale già da molto si è applicato su le varie meccaniche usate dagli antichi nel dipingere, si conservino continuando esperienze per ravvivare il colorito delle pitture pulirle dalla terra che vi è attaccata finché si ottenga l'effetto bramato*⁴²⁴.

Tali esperimenti⁴²⁵ continuarono per un paio d'anni fino a quando, durante il periodo francese, non fu individuata dal pittore Andrea Celestino, una vernice a cera particolarmente efficace. Sul quadro con il *Narciso ed Eros*, scoperto nella Casa di Polibio nel 1808, staccato due anni

⁴²⁴Diari Pompei, pp. 94-95.

⁴²⁵Come dimostra il quadro di Narciso ed Eros, un dipinto scoperto nella Casa di Polibio nel 1808 e staccato due anni dopo, presenta tracce di un protettivo ceroso il cui aspetto suggerisce un encausticatura a caldo.

dopo, erano state individuate tracce di una stesura a caldo, da cui si può ipotizzare che l'esperimento fu eseguito *in situ*, prima che la Regina Carolina Murat lo facesse staccare⁴²⁶. È opportuno sottolineare che nell'ultimo quarto del XVIII secolo, si iniziava ad assistere a interessanti cambiamenti nel campo del restauro, con un particolare riconoscimento delle professionalità e delle competenze. Si abbandonavano i tentativi fallimentari e non si usavano più mezzi obsoleti e prescientifici⁴²⁷, per quanto riguarda, invece, la vernice e il suo utilizzo, a parte una breve sospensione avvenuta verso la metà degli anni sessanta, si può dedurre che nel restauro dei dipinti di provenienza archeologica, questa tecnica era stata adottata come pratica consueta fino alla fine del secolo.

Ritornando alle pitture del Tempio d'Iside e ai problemi posti sulla conservazione del materiale scavato, si osserva che proprio negli anni della scoperta del Tempio, l'applicazione della vernice di Moriconi era stata interrotta, in quanto si iniziava a notare un ingiallimento delle superficie e un'alterazione dei colori⁴²⁸. Le analisi condotte in occasione del restauro del 1992 confermano tale ipotesi con l'assenza di tracce di resine e la presenza di *cerina*⁴²⁹. Inoltre, recenti indagini condotte nel 2009 dall'ISCR⁴³⁰ sullo studio delle vernici di area vesuviana, hanno confermato che il preparato ideato da Moriconi, fu di largo impiego fino al 1767. Gli esami svolti su campioni di opere del MANN attraverso l'analisi in luce UV, hanno, infine, chiarito e decretato la presenza di resine e di oli siccativi.

Riguardo alle resine terpeniche e l'ambra, se ne stabilisce un utilizzo fino alla metà degli anni '60 del Settecento. Le analisi effettuate con l'ausilio del microscopio ottico sulle sezioni stratigrafiche dei materiali, hanno permesso di evidenziare un aspetto microfratturato 'a mosaico', tipico delle vernici settecentesche a base di resine⁴³¹, mentre per alcuni campioni risalenti agli anni successivi al '60 del Settecento, la presenza di cera risulta associata a resine, confermando l'ipotesi dell'uso come trattamento conservativo successivo⁴³².

L'atteggiamento nei confronti delle pitture durante il periodo francese subì un cambiamento, infatti non si rilevano, nei documenti consultati, espliciti riferimenti al taglio, e questo fa

⁴²⁶Cfr. G. Prisco, *Ravvivanti e protettivi*, in *Filologia dei materiali...*, op. cit., pp. 45-46.

⁴²⁷Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 65.

⁴²⁸Cfr. V. Sampaolo, *L'iseo pompeiano...*, op. cit., p. 94.

⁴²⁹R. Cantilena, *La conservazione ed il restauro dei dipinti pompeiani tra il Settecento ed Ottocento*, in *Alla ricerca di Iside...*, op. cit., p. 106.

⁴³⁰Cfr. G. Prisco, *Ravvivanti e Protettivi*, in *Filologia dei materiali* op. cit., p. 46.

⁴³¹Cfr. F. Talarico, *Caratterizzazione dei ravvivanti e dei protettivi sui dipinti di area vesuviana: analisi micro FTIR, GC-MS e di microscopia ottica in luce visibile e ultravioletta*, in G. Prisco (a cura di), *Filologia dei materiali e trasmissione futura. Indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, a cura dell'Istituto Superiore per la conservazione e il Restauro, Ed. Cangelini, Roma 2009, pp. 169-187.

⁴³²*Ibidem*, vedi tabella n. 2, dove vengono elencati i prelievi in ordine di numero d'inventario e tipo d'indagine effettuata con la relativa trascrizione cronologica, p. 175.

supporre che la gran parte delle pitture sia stata lasciata *in situ* procedendo con l'estrazione dei soli esempi considerati più significativi, provvedendo con sistemi di protezione, anche se labili, e con la documentazione grafica all'interno del loro contesto decorativo. È doveroso ricordare che i primi tentativi d'intonaci lasciati *in loco* risalgono ai brevi anni della prima restaurazione borbonica, ovviando alla precarietà delle pitture con l'utilizzo delle grappe di ferro per assicurarle al muro.

Nel secondo periodo francese le pitture meritevoli venivano riprodotte e non tagliate, di cui sono pervenute accurate descrizioni di partiti figurativi, di tentativi di protezioni con tettoie di tegole, e testimonianze che attestavano l'inizio del ricorso alla pratica dei lacerti per i dipinti danneggiati dal gelo. Quest'ultima consisteva in un consolidamento realizzato con malta cementizia nel bordo esterno delle fratture e parti superstiti degli intonaci, in modo da farle aderirle alle pareti, evitandone, così, il distacco. A tal proposito è interessante far riferimento alla corrispondenza intercorsa tra il ministro Giuseppe Zurlo e Ridolfino Venuti, soprintendente delle Antichità relative alla commissione, in merito all'uso di chiodi di rame per il fissaggio dei dipinti rimasti *in loco*, in particolare vi sono due lettere⁴³³ particolarmente significative, una del 12 dicembre 1813 in cui si legge *ricevo li Venerandi ordini V. ra Ecc. za mentre sono di nuovo assalito da febbri e sempre ripentine. Cio non mi ha impedito di disporre l'occorrente, riguardo ai chiodi inventati dal Sig. Domenico De Rossi e Carlo Maratta per assicurarne le pitture della Farnesina di Raffaello e quello di Annibale nel R. Palazzo Farnese, del cui meccanismo e per la forma, e per la maniera di metterli in opera, ci è stata tramandata la notizia del mai a sufficienza lodato giovan Pietro Bellori nella sua celebre opera che porta per titolo: Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino [...]. Ho preso il Bellori da un amico e nella sua chiara descrizione e disegno che l'illustre letterato ci ha tramandato, ho commesso nove chiodi di differente forma, grandezza, come sono descritti, ad un abile artifice, che eseguisca le mostre, acciò si possa fare lo scandaglio del prezzo migliaio, che V. E. mionora a comandarmi. Fra pochi giorni saranno pronte e spedite a V. E., accio possa vedere se torni più conto far eseguire questi chiodi in Napoli e in Roma. Il Bellori con tutta chiarezza istruisce della maniera che si debbono usare ma per ricoprirli accio resistono invisibili nella parte dipinta come accade al Maratta non so quanto sarà facile al Sig. Direttore del Real Museo, giacchè il Bellori parla di pitture a fresco, eseguite su arricciatura e colla e costi si tratta ad encausto, seppur sia*

⁴³³Cfr. S. A. Muscettola, *Recensione a P. D'Alconzo, Picturae excisae...*, op. cit., in *Napoli Nobilissima*, 5 serie, Vol.5, ed Arte Tipografica, Napoli 2004, pp. 65-67.

*tale. Vostra Eccellenza da molti e molti anni è assuefatto a tollerare le imperfezioni, onde perdonerà ancora se sono sortito di strada*⁴³⁴.

Dopo pochi giorni Venuti rispose a Zurlo, e nella lettera si legge 24 Dicembre 1813. Riceverà contemporaneamente a questo foglio sei chiodi di diversa grandezza, e di due forme diverse esattamente eseguiti a tenore di quanto ce ne ha tramandato notizia l'eruditissimo Bellori. Questi non sono di rame come ha ordinato V. E. ma di metallo ramato che fanno il medesimo effetto e sono di notabilissima economia. Di questo infallibile metallo che il tempo lo rispetta e che non erutta alcuna macchia, offensiva alla vista si servono tutti gli scultori per restaurare le statue antiche per riunire alle sculture moderne pezzi staccati. Se poi la S. V. li vorrà di rame assoluto sarà obbedito. Lo scandaglio per il prezzo fatto dall'artefice, Sig. Belli primo argentiere di Roma e per l'onestà e talento è l'accluso V. E. vedrà se torna più conto farli eseguire qui a Roma, o in Napoli e su di ciò attenderò gli ulteriori suoi comandi. Risolvendosi a farli qui potrà V. E. esser sicuro della mia assistenza e di una perfettissima esecuzione⁴³⁵.

Si stava consolidando un cambiamento di valutazione per i dipinti, da un iniziale valore puramente estetico, presente nei primi anni borbonici con le operazioni di stacco dei partiti decorativi per realizzare la galleria del Re, a un valore testimoniale documentario, secondo un atteggiamento conservativo meno disambientativo del periodo francese, guidato dalla consapevolezza di voler testimoniare lo scoprimento di una città antica così florida.

Sarà durante in questi anni che il voler perseguire un ideale di conservazione integrale di case e arredi porterà alla ricerca di un protettivo, destinato alla salvaguardia dei dipinti rimasti *in situ*⁴³⁶. Come si è detto, le prime sperimentazioni di puliture e di uso protettivi *in situ* risalivano agli anni '80 del Settecento, guidati dalla convinzione che tali dipinti fossero stati realizzati con la tecnica ad encausto, come sosteneva l'Abate Vincenzo Requeno. L'encausto, tecnica già descritta da Plinio e Vitruvio, consisteva nell'impiegare colori emulsionati alla cera in modo da conferire alle pitture una stabilità e una durabilità superiore rispetto ai dipinti ad olio e a fresco, come testimoniavano le pitture pompeiane⁴³⁷.

Le considerazioni di Requeno suscitarono un acceso dibattito in Italia, sollevando questioni particolarmente sensibili volte all'analisi storica, alla sperimentazione chimica e all'intenzione di ristabilire il metodo degli antichi.

⁴³⁴ASN, MDI, II, inv. 2273, /s.n)

⁴³⁵ASN, MDI, II, inv. 2273, /s.n) edita in: S. A. Muscettola, recensione a P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., in, *Napoli Nobilissima...*, op. cit., pp. 65-67.

⁴³⁶G. Prisco, *La ricerca delle vernici dal primo ottocento all'Unità*, in M.I. Catalano, G. Prisco (a cura di), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del convegno internazionale di Studi, Napoli (Museo di Capodimonte) 14-16 Ottobre 1999, Bollettino d'Arte, volume speciale, 2003, pp.141-167.

⁴³⁷P. Panza *Antichità e restauro nel Settecento*, Ed Franco Angeli, Milano 1990, p. 47.

Contestualmente si stavano continuando le sperimentazioni con un trattamento a base di cera per proteggere le pareti dipinte a Pompei, come si evince nel diario di scavo inizialmente redatto da Francesco La Vega e poi dal fratello Pietro, in una lettera datata Portici 14 Marzo 1788, si legge [...] *ho fatto delle esperienze per procurare di togliere il tartaro terroso che resta attaccato alla maggior parte delle pareti dipinte e queste continueranno in mia assenza da mio fratello, e spero, che l'esperienze possono essere favorevoli dopo che il sole cocente dell'està averà dissecato tale tartaro. Di conseguente si esaminerà quale sia la preparazione che meglio convenga ravvivare i colori*⁴³⁸. In un'altra datata Portici 3 luglio 1805, si legge inoltre che *nello scorso mese di Giugno si è lavorato a Pompei ad iscostare la terra all'intorno della casa in parte, ultimamente scoperta, per poter indi riattare le mura per reggere ne luoghi determinati le corrispondenti coperture. A tenore dell'approvazione di V.E., il giorno 15 di detto scorso mese feci, per saggio a Pompei, dare la cera su porzioni di quattro pereti dipinte, secondo il metodo del P. Requeno*⁴³⁹.

La sperimentazione di tale protettivo a base di cera sugli intonaci pompeiani nasceva dalla convinzione che fossero stati realizzati con la tecnica ad encausto, conclusione a cui era giunto l'abate spagnolo, come emerge nel suo *Saggio sul ristabilimento dell'antica arte de greci e de romani pittori*. In questo saggio, pubblicato a Venezia nel 1784, frutto di studi e ricerche su fonti antiche, finalizzato alla riscoperta delle tecniche pittoriche delle quali non si conosceva ancora la composizione, Requeno raccoglieva l'eredità di studi e sperimentazioni che ebbero inizio verso la metà del Settecento e che proseguirono fino al secondo decennio dell'Ottocento. Egli sosteneva *che nelle pareti dovrà credersi il metodo di Ludio durevolissimo or s'attendono i quadri delle pareti dell'Ercolano scoperti negli anni addietro*⁴⁴⁰ e che *il metodo di nettare i quadri fatti all'encausto debba essere soltanto l'encausto medesimo scaldandoli e sfregandoli con il pannolino. Così sono stati nettati felicemente nelle scavazioni a Napoli quattro compartimenti di cinabro coperti dal salnistro e dipinti indubitabilmente a cera*⁴⁴¹.

La documentazione napoletana non offre informazioni in merito alle quattro porzioni di pareti dipinte su cui La Vega diceva di aver sperimentato il trattamento a base di cera nel luglio 1805. Resta da valutare quanto le considerazioni contenute nei suoi Saggi abbiano influenzato la preparazione di un eventuale protettivo da applicare sulle superfici pompeiane. È probabile che Pietro La Vega abbia avuto notizie di un trattamento a base di cera praticato da Agostino

⁴³⁸Diari Pompei, pp. 94-95.

⁴³⁹Diari Pompei, p. 173

⁴⁴⁰V. Requeno, *Saggio sul ristabilimento...*, op. cit., pp. 326-327.

⁴⁴¹Ivi p.161

Gerli⁴⁴², alla fine del secolo precedente, per alcune pitture presenti nella *Domus Aurea*, descritto da Leopoldo Cicognara negli anni '20 dell'Ottocento, e che si sia rifatto a quella parte di testo in cui Requeno descriveva la tecnica dell'antico pittore Ludio, affermando che tale doveva essere il metodo utilizzato per le superfici dipinte di Ercolano.

Particolarmente interessante è l'analisi elaborata da Gaetano D'Ancora⁴⁴³, archeologo napoletano operante in quegli anni, sulla tecnica esecutiva degli intonaci pompeiani (1804), che, pur conferendo a Ludio l'introduzione della tecnica a fresco in Italia, sosteneva che le pitture ercolanesi fossero state realizzate secondo la tecnica della tempera⁴⁴⁴, si legge infatti che *la conservazione di esse dipende dalla perfezione dell'intonaco fatto dagli antichi con più arte e più industria. L'intonaco, sopra cui son fatte queste dipinture è una specie di stucco formato di calce e pozzolana coperto di un minutissimo smalto di mattoni pesanti colorito in rosso con del cinabro, con il minio. Oltrechè non possono essere state molto tempo esposte all'ingiurie dell'aria, dovendosi considerare molto moderne quando restarono sepolte: mentre la pittura a fresco era allora poco meno, che nascente in Italia dove fu introdotta da Ludio⁴⁴⁵, sotto l'impero Augusto, la morte non ha preceduto la rovina di Ercolano, che di circa 63 anni. Il colore è superficiale, ed applicato colla gomma, per cui si capisce come si sia conservato fresco per di più di 1700 anni nell'umidità della terra e poi subito all'aria sia andato a svanire, avendo la gomma sofferto un notabile disseccamento nell'atto che fu coperto dalle cocenti ceneri. Il Signor De Lande nel suo Voyage en Italie (Tomo VII C. 17) crede fatte a tempera le pitture di Ercolano: egli dice esser facile ad avvedersene specialmente nelle mutilate, poichè dove il colore se n'è staccato a via di scaglie, non vi ha lasciato, che un'impressione verde, gialla, o rossa, cioè dei colori distesi prima sull'intonaco della muraglia. La qual cosa non accadrebbe se la dipintura fosse fatta a fresco, perchè quella non si ferma nella sola superficie, ma penetra nell'intonaco, su del quale si applica, ne si sarebbe potuto staccare senza portare via l'intonaco medesimo. L'altra ragione poi che la determina a credere si è, che l'antico a fresco, ugualmente che il nostro, non ammette, che certi colori molto attivi per penetrare l'intonaco; quando al contrario la tempera*

⁴⁴²Cfr. P. Panza, *La riscoperta del metodo all'encausto...*, op. cit., p. 76. Un cammino analogo a Requeno era stato percorso negli stessi anni da Agostino Gerli, in seguito al dibattito sulla pittura ad encausto, seguendo lo schema di Vitruvio aveva sparso della cera liquefatta su alcuni intonaci nelle Terme di Tito trascurando l'aggiunta dell'olio: [...] e vide che i languidi ed appannati colori rivificati e come nuovi.

⁴⁴³Cfr. D. Romanelli, *Viaggio A Pompeia Pesto e di ritorno ad Ercolano*, dedicato a S. M. La Regina delle due Sicilie, Napoli 1811, p. 3.

⁴⁴⁴G. D'Ancora, *Lezioni pratiche circa l'imitazione dell'Antico nelle arti del Disegno per uso della Reale Accademia Napolitana del disegno, e pittura*, ed. Stamperia Reale, Napoli 1803-08, pp. 48-53.

⁴⁴⁵G. D'Ancora, *Prospetto storico-fisico degli scavi di Ercolano e Pompei è' dell'antico e presente stato del Vesuvio . Per la Guida de' Forestieri*, Stamperia Reale, Napoli 1803, p.49.

*l'ammette tutti indistintamente, come sono le pitture ercolanesi in cui vengono adoperate tutte le sorte di colore senza eccezione*⁴⁴⁶.

Il dibattito sulla tecnica esecutiva dei dipinti pompeiani ed ercolanesi, restò aperto ancora a lungo. Superati i difficili anni di passaggio dal 1799 al 1805, durante il decennio francese il problema della conservazione delle pitture parietali fu affrontato in termini moderni da Michele Arditi, nominato con decreto di Giuseppe Bonaparte, direttore del Real Museo degli Scavi. Arditi, oltre ad organizzare il trasferimento dei dipinti antichi ancora a Portici⁴⁴⁷, per i quali auspicava una nuova collocazione con un modello espositivo che doveva compensare le mancanze dell'approccio disambientativo che aveva caratterizzato questi anni, progettava, accanto alla loro esposizione, la collocazione dei disegni originali e i contesti di provenienza, si legge, infatti, che *il disegnatore Morelli è stato quasi tutta la settimana a Pompei a prendere l'assieme di alcune di quelle pitture*⁴⁴⁸.

Consapevole della cattiva conservazione delle pitture, decise di appurarne lo stato di degrado inviando un incaricato del tutto ignoto, un tal Celestino, pittore figurista, attivo nei primi decenni del XIX secolo.

Il 30 gennaio del 1811⁴⁴⁹ Celestino presentò ad Arditi, una relazione in cinque punti sulle cause del degrado delle pitture murali a Pompei, sugli interventi da adottare prevenirle e monitorarne il deterioramento, affrontando, così, il problema con una nuova impostazione metodologica, proponendo un intervento suddiviso in due fasi: la prima consistente nel solo restauro conservativo e la seconda in un'operazione di carattere estetico.

Attraverso vari saggi isolati, Celestino riuscì ad stabilire che lo svanimento dei colori era dovuto, secondo la sua esperienza, alla comparsa di efflorescenze saline, consigliando il coinvolgimento di chimici più competenti per confermare tale diagnosi preliminare, inoltre, suggeriva di realizzare sulla pittura una patina protettiva, una sorta di vernice, per migliorare la leggibilità e ravvivarne i colori che non necessariamente doveva essere *della natura del medesimo*⁴⁵⁰.

Celestino operava una distinzione per i dipinti conservati al museo e per quelli esposti alle intemperie, proponendo nella sua relazione due interventi mai affrontati nei restauri

⁴⁴⁶Ivi, pp.49-51

⁴⁴⁷Il direttore era insoddisfatto a causa dei problemi logistici che riguardavano il Museo di Napoli dove la mancanza di spazio impediva il trasferimento delle pitture chiese l'allontanamento dall'edificio l'Accademia di Belle Arti per dar spazio a collezioni che non avevano la possibilità di sistemarsi.

⁴⁴⁸PAH, volume 1, 12 Gennaio 1811, p. 47.

⁴⁴⁹P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 71. Pittore figurista che chiedeva alla morte di Giacinto Diana di poterlo sostituire nell'incarico che questi aveva all'Accademia delle belle arti come maestro di nudo suggerendo di creare una cattedra del colorito poiché agli allievi napoletani mancava questo tipo di formazione, questo è quello che si conosce dell'attività di Celestino prima dell'incarico del restauro delle pitture pompeiane ercolanesi.

⁴⁵⁰AS-MANN, IV E 3, 4, rapporto datato 30 Gennaio 1811, edito in P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 71.

precedenti, ossia la stuccatura delle lacune e il relativo restauro pittorico che doveva essere realizzato con materiali omogenei a quelli tradizionali e originali, che aveva identificato con quelli della pittura ad encausto. Arditì, decise di informare il ministro Zurlo della proposta di Celestino, al fine di ottenere un parere tecnico dall'Accademia delle Belle Arti, non essendo in grado di dare un giudizio in merito, in quanto si mostrava preoccupato per il destino delle pitture, rivolgendosi anche ad altri pittori che furono coinvolti per individuare le misure da adottare, ma solo Celestino rispose alle sue aspettative, si legge, infatti, che *è già tempo, che mi sto occupando, perchè si escogiti un modo di impedire che le pitture antiche, le quali si trovano in ogni di a Pompei, e quelle che sono state già da gran tempo dissotterrate e quelle che si conservano al Real Museo di Portici, non vadano giornalmente deteriorando. A tale effetto ne ho dimandato a molti Artisti; ed uni fra quelli cioè il bravo Sign. A. Celestino avendomi indirizzato un rapporto, in sequela di alcuni saggi eseguiti con molta diligenza; io ho l'onore di compiegarne copia finché, quando ella non creda diversamente, lo rimetta all'Accademia di Belli Arti a chi altri stimerà più opportuno ad oggetto farne esame. Si tratta nel vero di un affare di sommo interesse giacché riguarda pitture antiche o esposte all'aria, o riposte in Museo, vale a dire di opere singolarissime e di pregio infinito*⁴⁵¹.

All'inizio dell'Ottocento, nell'ambito delle riflessioni sulle operazioni da adottare per le pitture pompeiane, si stava diffondendo un atteggiamento orientato alla ricostruzione dell'immagine, ove, però, l'integrazione pittorica delle zone deteriorate risultava indistinguibile da quelle originarie. Una tecnica di tipo imitativo, in cui la restituzione dell'immagine prevaleva sul valore documentario, e su chi il secolo precedente, Carlo III, le aveva salvate da interventi inadeguati al fine di rivendicarne il carattere di testimonianza storica e antiquaria.

Gli intenti della sovrana Carolina sembravano, invece, mossi da un'indole decorativa ed estetica, al fine di allestire gli ambienti privati, dove il ritocco appare giustificato dalla volontà di ripristinare la sua funzione d'uso, ovvero da lacerto a quadro d'allestimento secondo un'interpretazione iconografica per soddisfare esclusivamente un piacere personale. Il tentativo di integrare mimeticamente i dipinti pompeiani fu aspramente criticato solo da Arditì, che, nonostante fu contrastato sia dalla corte murattiana che dall'Accademia delle Belle Arti, aveva espresso un parere negativo determinando l'abbandono di tali modalità⁴⁵².

Per quanto riguarda la pratica dello stacco, dai documenti si evince che le operazioni di rimozione diminuirono notevolmente. La minor diffusione di tale pratica potrebbe essere

⁴⁵¹AS-MANN, IV E 3, 4, minuta 22 Febbraio 1811, edita in P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 72.

⁴⁵²Cfr. G. Prisco, A. Guglielmini, *Ravvivanti e Protettivi*, in G. Prisco (a cura di), *Filologia dei Materiali...*, op. cit., p. 46.

connessa allo spostamento dell'interesse degli scopritori, dall'edilizia privata a quella pubblica, nonché alla zone *extra moenia*, corrispondente alla necropoli di porta Ercolano, dove l'uso di dipingere ad affresco era molto meno diffuso. Inoltre le pitture scavate in questo periodo rilevavano soggetti già noti e per di più in cattivo stato di conservazione, pertanto i dati relativi agli stacchi⁴⁵³ risultavano in calo.

Nel 1809 molte opere antiche, subito dopo essere state rinvenute, furono portate negli appartamenti reali. Tra le poche pitture staccate durante il governo francese, vi è *la Vittoria alata* (Tav. 42), scoperta alla fine del 1812 e considerata un segno di buon presagio per la dinastia murattiana⁴⁵⁴. Carlo Bonucci descriveva la propria esperienza di architetto nella casa del Narciso rivelando il momento della scoperta della Vittoria, scrivendo che *prima di uscire da questa casa noi gettammo un'occhiata all'altro appartamento due stanzini pe servi accanto alla porta pubblica un atrio colla sua vasca e l'archivio che lo compongono interamente. Vi si ritrovò sospeso ad un chiodo un quadro assai pregevole, distaccato da un altro muro forse dopo il terremoto del 63, esprimente la Vittoria, che con un ramo di olivo in una mano, e col corno dell'abbondanza nell'altra, spiegava il volo sulla terra, annunziando alle genti che il trionfo di Roma non era, che nunzio di pace e di felicità per l'universo*⁴⁵⁵.

⁴⁵³Si vedano *le pitture molto patite* segnalate in PAH, volume 1, parte terza, 25 Febbraio 1809, p.15 e il pessimo stato di conservazione delle pitture scoperte *Le pitture sono molto sbiadite, sicchè a stento possonsi vedere*, in PAH, volume 1, parte terza, 1 Giugno 1811, p. 59

⁴⁵⁴Cfr. G. Prisco, *Il rinvenimento di un affresco con Vittoria: un lieto presagio per la dinastia murattiana*, in *Rivista di studi Pompeiani*, XVIII, Ed L'Erma Bretschneider, Roma 2008, pp. 47-52.

⁴⁵⁵C. Bonucci, *Pompei descritta da Carlo Bonucci architetto, seconda edizione contenute le scoperte sino a 9 Luglio del 1826*, Editori Da Torchi di Raffaele Miranda, Napoli 1826, pp. 94 -95.



Tav. 42 Quadretto con *Vittoria alata*, da Pompei
(Museo archeologico Nazionale di Napoli, inv.8940).

La data di rinvenimento e il contesto di provenienza della Vittoria non sono certi da quanto viene riportato nella sua Guida del Real Museo Borbonico. Secondo il canonico Andrea De Jorio la si potrebbe far risalire al 1812⁴⁵⁶, si legge a tal proposito che *l'atrio toscano della casa delle Danzatrici aveva l'impluvium dipinto a rosso antico ed è osservabile per la sua forma conca che lo rende il primo finora di questo genere trovato in Pompei*⁴⁵⁷.

Secondo un'altra autorevole fonte, Frédéric Jean Baptiste De Clarac⁴⁵⁸, archeologo francese, conservatore delle antichità presso il Museo Louvre, una possibile data, anche se imprecisata, era compresa tra l'ottobre 1812 e il marzo del 1813, indicando, come sito del ritrovamento,

⁴⁵⁶Cfr. A. De Jorio, *Musée Royal Bourbon. Guide pour la Galerie des Peintures anciens*, ed Stamperia francese <Napoli>, Napoli 1830, pp. 31-33, nota 387.

⁴⁵⁷A. De Jorio, *Guida di Pompei con appendici sulle sue parti più interessanti*, trad. dal francese all'italiano a cura di Ercole Carrillo, Ed. Della Stamperia e Cartiera Del Fibreno, Napoli 1836, p. 44.

⁴⁵⁸F. De Clarac, *Fouille faite à Pompèi en présence de S. M. la Reine des Deux Sicilies le 18 Mars 1813*, raccoglie gli articoli apparsi nel *Journl francais de Naples*, 4,5,6,7 avril 1813.

una delle case scoperte presso la porta e le mura. Tale scoperta, tenendo conto del contesto in cui è stata effettuata, suggeriva che, al momento dell'eruzione, si stavano svolgendo dei restauri, infatti, ai piedi di un muro fu scoperta una pittura sulla quale, in corrispondenza del volto raffigurato, era presente una lacuna.

De Clarac accompagnò la Regina a Pompei in più occasioni, come la visita del 21 novembre, data in cui si effettuò uno scavo alla presenza di entrambi, evento confermato nel *Notamento*⁴⁵⁹, redatto da Pietro La Vega, in cui erano elencati gli oggetti rinvenuti, tra cui la *Vittoria alata*, di cui, però, non si era fatta menzione nei giornali di scavo, in cui le notizie dei rinvenimenti erano lacunose e confuse. Una sola relazione, datata 7 ottobre del 1812, segnalava la scoperta della *Vittoria*, in cui si legge che *in una stanza del quarto cortile appresso del secondo forno andando alla porta della città si è ritrovato un pezzo d'intonaco dipinto con figurina caduto a terra; come si rileverà dall'annesso rapporto fattomi dal soprastante Civietielli. Ho verificato l'occorso e l'ho trovato essere tale e quale mi viene riferito dal detto soprastante*⁴⁶⁰.

L'identificazione di questo frammento non era ancora certa, infatti il soprastante non menzionava lo scavo ma un ritrovamento fortuito di un intonaco *cascato a terra*, probabile conseguenza delle condizioni di degrado delle pitture lasciate *in situ*⁴⁶¹.

Pietro La Vega, nella trasmissione del *Notamento*⁴⁶² alla Regina Carolina, descriveva accuratamente la Vittoria, infatti *l'intonaco si è trovato tagliato dagli antichi un pezzo di figura quasi ovale con campo bellissimo rosso sul quale vedesi dipinta, molto elegantemente, una Vittoria la testa però e in parte smarrita*⁴⁶³. Versione confermata da De Clarac secondo cui si trattava di *un des meilleurs morceaux de peinture antique*⁴⁶⁴. Si pensa che la pittura sia stata prima staccata e poi tagliata in forma ovale in tempi antichi per essere, poi, inserita e riutilizzata in una nuova decorazione all'interno della casa in corso di restauro, in quanto questa forma appare piuttosto insolita sia nell'ambito della pittura romana che tra gli stacchi che costituiscono la quadreria antica del Museo Ercolanese. Anche Arditì nelle sue parole sembrava riferirsi ad un vero e proprio scavo della *Vittoria* quando affermava che *ora*

⁴⁵⁹AS-MANN, VIII C 8, 3, *Giornali di Pompei-anno 1812*.

⁴⁶⁰PAH, volume 1, 7 Ottobre 1812, p. 96.

⁴⁶¹Cfr. G. Prisco, *Il rinvenimento di un affresco con Vittoria...*, op. cit., pp. 47-52.

⁴⁶²Cfr. AS-MANN, VIII C 8,4, *Notamento di alcuni pezzi antichi trovati a Pompei, parte in presenza di S. M. la Regina il 21 del corrente mese di Novembre, ed antecedentemente; che mi ha comandato rimmetterglieli, come ho eseguito il dì 24 dello stesso mese*, in *Rapporti dei reali scavi di Pompei-anno 1812. Rapporti dei Reali scavi di Pompei, anno 1812*.

⁴⁶³AS-MANN, VIII C 8,4 edita in G. Prisco, *Il rinvenimento di un affresco con Vittoria...*, op. cit., p.47.

⁴⁶⁴F. De Clarac, *Fouille faite à Pompèi...*, op. cit., p. 9.

*finalmente dopo essere stata per lunghissimo tempo sepolta si è sprigionata dalle viscere della terra ed comparsa fra noi*⁴⁶⁵.

Il racconto delle circostanze del rinvenimento è stato modificato al fine di esaltare un oggetto di scarso rilievo in una stagione avara di ritrovamenti, dove l'esistenza di dipinti già staccati aveva ormai a questa data il sapore di un *topos*.

In conclusione, si può affermare che la *Vittoria* è stata scoperta sicuramente tra il mese di ottobre e il mese di novembre del 1812, e l'area di provenienza può essere circoscritta nelle attuali *insulae* 2 e 3 della *Regio VI*. L'acquisizione dell'affresco è dovuta quindi ad un rinvenimento isolato, circostanza che avvalora l'ipotesi di quella valenza simbolica di *presagio* evidenziata da Arditì. De Jorio, in una breve notazione, affermava che la *Vittoria* era stata rinvenuta insieme ad altri tre piccoli quadretti, tutti su fondo giallo. Attraverso i numeri d'inventario è stato possibile identificarli con tre dipinti presenti nelle collezioni del Museo di Napoli, si tratta delle pitture raffiguranti *Narciso ed Eros* e due scene di banchetto, purtroppo le notizie di provenienza risultano inesatte⁴⁶⁶, mentre concordano sul periodo di estrapolazione dei dipinti.

Queste opere, assieme alla *Vittoria*, sono state scoperte, staccate ed in seguito inventariate alla fine degli anni '20 dell'Ottocento, quando la collezione aveva sede unicamente nel Museo di Napoli, un dato significativo, che fa presumere che nessuno dei quattro sia passato per il Museo Ercolanese. È noto che questi dipinti confluirono nelle mani di Carolina Murat come emerge nell'inventario del Gabinetto degli Oggetti preziosi, allestimento che fu realizzato nel Real Museo Borbonico già nel 1819 con i materiali provenienti da Palermo e dal Museo Palatino.

Le notizie di scavo durante il periodo francese appaiono frammentarie e soprattutto confuse, confermando la presenza di una frattura evidente nella catena inventariale della *Vittoria* e nella modalità di conduzione dello scavo, inoltre, la mancanza di studi su questo periodo storico, non ha permesso di cogliere pienamente i cambiamenti in materia di salvaguardia e conservazione.

La lentezza amministrativa nel considerare le proposte avanzate dal direttore del Museo in materia di tutela, non è da ascrivere ad una mancanza d'interesse, ma ad una situazione

⁴⁶⁵AS-MANN, IV E 3, f.lo 6. *Minuta di M. Arditì al ministro Zurlo, 4 gennaio 1813, in merito all'interpretazione del soggetto di una pittura pompeiana si cui si propone il restauro ad opera di A. Celestino*, edita in P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., Appendice n.37, p.115-116.

⁴⁶⁶Il *Narciso* fu scoperto il 15 Maggio 1808 nella Casa di Polibio ma fu staccato solo due anni dopo, insieme ad altri due intonaci figuranti di pertinenza della casa dell'Accademia della Musica mentre per le scene di banchetto la provenienza rimane ignota: quella di Helbig della *domus* I 3, 18 non è plausibile poiché quest'*insula* fu scavata tra il 1869 e il 1872.

storica delicata, il governo francese, infatti, lasciò alla nuova amministrazione borbonica il compito di tornare a pensare alla salvaguardia dei dipinti con un approccio metodologico finalizzato al restauro, perdendo quell'alone di mistero che aveva caratterizzato fino a quel momento la loro conservazione attraverso il ricorso a preparati non adeguatamente testati che continuavano a minare la stabilità e la sopravvivenza delle opere.

La *Vittoria* fu oggetto di diverse sperimentazioni costituendo un'importante testimonianza del cambiamento d'approccio, sia nel lessico che nella metodologia di restauro. Dopo la sua scoperta fu sottoposta, per dirla con le parole di Arditì, ad *un leggiero e delicato restauro*⁴⁶⁷, secondo una metodologia che consisteva non solo nell'applicazione del protettivo a base di cera, ma nell'integrazione delle parti lacunose. L'operazione venne affidata a Celestino e in una relazione al ministro Zurlo del 4 gennaio 1813 Arditì affermava che *egli (Celestino) ha mostrato di aver il segreto di toglierne i Sali e di polirla e di restaurarla in modo, che qualunque occhio fino non giunga a conoscere dove siasi il restauro eseguito*⁴⁶⁸. Da un iniziale veto della sovrana, in cui negava ogni tipo di restauro su qualsiasi pittura antica, si registrava un cambiamento d'approccio, probabilmente dovuto ad un aggravarsi del suo stato di conservazione, ed il lessico adoperato da Arditì enfatizzava questo nuovo modo d'intendere il restauro. *Supplire e risarcire*⁴⁶⁹ sancivano, semanticamente, questo cambiamento, come emerge negli scritti di quegli anni, *non dico restaurata ma supplita in modo che non solo mai più i Sali [...] non potranno recarle nocimento alcuno, ma qualunque occhio il più esercitato non potrà mai pervenire a scorgere, ove sia caduto tale restauro. Egli si è anche particolarmente occupato con fatica indicibile a risarcire gran pezzo del campo con un encausto di sua invenzione*⁴⁷⁰. Aggiungendo *non vego espediente migliore salvo quello di sottoporle tutte indistintamente non dico già al restauro del Sig. Celestino ma sì bene a quella operazione di encausto e di supplemento sì ben riuscita da Celestino suddetto mediante la quale i Sali non hanno più forza di nuocere alle pitture acquistano vivacità tanto necessaria per farle pienamente gustare*⁴⁷¹.

⁴⁶⁷P.D'Alconzo, G.Prisco, *Restaurare, risarcire, supplire. Slittamenti semantici ed evidenze materiali: alle origini di una 'vernice' per i dipinti vesuviani*, in Bollettino ICR, nuova serie, Numero 10-11, 2005, p. 77

⁴⁶⁸AS-MANN, IV E 3, f.lo 6, edita in P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 71.

⁴⁶⁹P. D'Alconzo, G. Prisco, *Restaurare, risarcire, supplire. Slittamenti semantici ed evidenze materiali: alle origini di una 'vernice' per i dipinti vesuviani*, in Bollettino ICR, nuova serie, Numero 10-11, Gennaio -Dicembre 2005, pp. 72-87; M.I Catalano, *Napoli, Roma, Desdra: il dibattito sulle vernici tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo*, in Bollettino ICR, nuova serie, Numero 10-11, Gennaio/ Dicembre 2005, p.3.

⁴⁷⁰ASN, Primo inventario Ministero dell'interno, fasc. 990, inc. 3, edito in R. Cantilena, *La conservazione ed il restauro...*, op. cit., pp. 105-110; P.D'Alconzo, G.Prisco, *Restaurare, risarcire, supplire. Slittamenti semantici ed evidenze materiali: alle origini di una 'vernice' per i dipinti vesuviani*, op.cit.,p.77

⁴⁷¹*Ibidem*

Il termine encausto, utilizzato nella sopracitata relazione, si riferiva all'utilizzo di un protettivo contro le effluorescenze saline. Arditi chiese esplicitamente a Celestino di eseguire un restauro *in cui l'occhio più perito non parverebbe di distinguere l'antico dal moderno*⁴⁷².

Dato che tale dipinto non è stato sottoposto ad ulteriori interventi conservativi, è stato possibile di riconoscere l'intervento di Celestino e le integrazioni delle lacune, che imitavano la tecnica antica praticando un'emulazione che si estendeva oltre gli aspetti della pittura antica, riproponendo anche il modo di stesura della pellicola pittorica e la sua composizione. Poiché, come si è detto, era diffusa in quell'epoca la convinzione che le pitture murali di Pompei erano state realizzate ad encausto, questo metodo fu utilizzato anche per eseguire le integrazioni. Si assisteva, così, ad un'integrazione da completamento mimetico secondo la tecnica originale, supplendo le parti figurate dei dipinti archeologici mediante integrazioni benché ci si limitasse a ripristinare l'unità dell'immagine ⁴⁷³.

Questo approccio interessò i dipinti destinati agli appartamenti reali in relazione alla sua funzione d'uso e alle modalità di presentazione, in un contesto legato al collezionismo privato giustificando, così, un trattamento diverso delle lacune. La *Vittoria* resta un *unicum* nella storia dei dipinti vesuviani.

Durante il decennio Francese si privilegiava la tutela delle finiture architettoniche, che presentavano la peculiarità di essere oggetti non mobili, inoltre la scelta di cosa asportare dallo scavo con la relativa musealizzazione rispetto invece a cosa lasciare *in situ* esplicitava i criteri conservativi adoperati e il gusto dell'epoca⁴⁷⁴.

L'attività di archeologia di campo che i sovrani francesi adoperarono per gli scavi è stata oggetto di trattazioni e approfondimenti ancora esigui, generando una predisposizione verso un giudizio positivo della politica murattiana, anche se, attraverso l'esame delle fonti, traspare qualche dubbio. Dalla documentazione superstite, infatti, le pitture staccate in questo periodo erano davvero pochissime, inoltre si suppone che si procedeva elaborando una riproduzione della pittura prima dello stacco in modo da poter contestualizzare il dipinto rispetto alla parete di provenienza e conservare la memoria dell'opera in caso di incidenti distruttivi, si trattava di una prassi utilizzata anche per oggetti sottoposti a trattamenti conservativi o in stato di degrado avanzato, in modo da averne una traccia documentaria⁴⁷⁵. Sotto i francesi, però si verificò un'interruzione di tale pratica che vedeva il disegno eseguito prima di

⁴⁷²AS-MANN, IV E 3, f.lo 6, minuta del 17 Maggio del 1813 edita in P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p.73

⁴⁷³P. D'Alconzo, G. Prisco, *Restaurare, risarcire, supplire...*, op. cit., pp. 72- 87.

⁴⁷⁴Cfr. G. Prisco, *Antichi dipinti murali nel decennio francese. Scoperte, stacchi, restauri e musealizzazioni*, in R. Cioffi, (a cura di), *L'idea dell'antico nel decennio francese*, Atti del terzo seminario di studi sul Decennio Francese, Napoli, Santa Maria Capua Vetere, 10-11-12 Ottobre 2017, pp. 117-285.

⁴⁷⁵*Ibidem*.

qualsivoglia stacco, ipotesi avvalorata da due disegni a tempera di Morelli che riproducevano porzioni di pareti eseguiti a stacchi già avvenuti. Il documento riporta che alla data 21 luglio del 1810 [...] *Morelli ha disegnato l'insieme 2 pareti poste in una stanza della casa dove si tagliarono il 3 marzo c.a. 4 pitture della stanza descritta nel rapporto del 24 Marzo.*⁴⁷⁶ Documentate o meno, le pitture staccate durante il decennio francese furono portate al Museo di Portici anche se la loro identificazione appare ardua. Dalla documentazione del periodo le pitture superstiti venivano considerate di non particolare pregio e la valutazione ripercorre gli allestimenti museali, che andavano a costituire prima il Real Museo di Napoli, poi borbonico, e in quello Palatino. Ascrivibili a questo periodo sono i tre elenchi di pitture destinati, ai suddetti musei, dai quali si evince che non vi era alcun riferimento alle pitture staccate.

⁴⁷⁶PAH, 21 luglio 1810, volume 1, p.41.

2.1 Carolina Murat, Michele Arditi e Andrea Celestino i protagonisti di una nuova stagione della conservazione degli pitture pompeiane e la sperimentazione di un trattamento a base di cera.

La breve reggenza di Gioacchino Murat a Napoli dal 1808 al 1815 segna un momento fondamentale per la storia della ricerca archeologica delle città vesuviane, grazie alla formazione delle raccolte nel Museo di Napoli ad opera della Regina Carolina, amante dell'archeologia, dell'arte, dell'antichità e della cultura in generale. L'interesse della Regina per Pompei è menzionato frequentemente nelle fonti coeve, che riferiscono della sua partecipazione e coinvolgimento ad ogni una nuova scoperta. Come precedentemente i Borbone, con Carlo e Ferdinando, anche Carolina era mossa dal desiderio di costituire una collezione che andasse ad arricchire il patrimonio personale, il cosiddetto *Le Musée de Reine*⁴⁷⁷, ignorando l'interesse pubblico, si legge, a tal proposito, che *queste cosettine erano già state dal Cav. Arditi per l'organo del Ministero dell'Interno presentate a S. M. la Regina, che con lodevole trasporto ama le reliquie della veneranda antichità, ed ha nel suo appartamenti un particolar suo Museo*⁴⁷⁸.

Carolina diede prova di una grande ed inaspettata competenza nella gestione e nell'organizzazione delle antichità, infatti, le distribuì, tra il Real Museo, il Palazzo degli Studi e il Museo Palatino. Proprio il desiderio di un allestimento degno delle altre corti europee, spingeva la Regina a considerare come proprietà personale tutto ciò che emergeva dagli scavi di Pompei, un atteggiamento mal condiviso dal popolo e dai nobili che, fedeli al precedente regno, le conferirono l'appellativo dispregiativo di *La Regina di Pompei*.

Gli intenti di Carolina davano avvio ad un periodo straordinario per gli scavi, e le sue visite divennero una consuetudine quotidiana, dimostrando particolare dedizione per le ricerche. Gli anni in cui Carolina sedeva al trono di Napoli coincidevano con la scoperta della 'bottega dei colori' sulla via Consolare.

Intanto, quella che all'inizio era solo una brama d'appropriazione degli oggetti ritrovati, andava pian piano maturando nel corso del tempo, forse anche grazie ad una visione più moderna e al sorgere di differenti interessi, portandola ad assumere un atteggiamento più conservativo che, anziché spogliare Pompei come una mera miniera di antichità, era

⁴⁷⁷A. D'Autilia, *Le Musée de la Reine: le vicende della collezione di Carolina Murat, Regina di Napoli*, in R. Panzarelli, M. Preti-Hamard (a cura di), *La circulation des oeuvres d'art. The circulation works of Art in the revolutionary Era 1789-1848*, Actes du colloque international, Paris INHA 9-11 décembre 2004, Rennes 2007, pp. 295-306.

⁴⁷⁸PAH, addenda, volume. 1, 3 Ottobre 1809, p. 234.

finalizzato ad inglobare nel suo regno un'intera città antichissima, lasciandola alla vista di chiunque volesse visitarla.

In questo progetto, è evidente l'influenza Michele Arditi⁴⁷⁹, sempre presente a Pompei nonostante i cambiamenti dinastici, che con la sua esperienza e approfondita conoscenza seppe orientare l'entusiasmo della Regina che, oltre a sostenere con forza il dissotterramento della città, proponeva lo scavo delle mura allo scopo di rilevarne il perimetro e la consistenza. Contestualmente ordinò di tenere una dettagliata schedatura degli edifici rinvenuti con la relativa collocazione in pianta e fece redigere un giornale mensile che riportasse lo stato di avanzamento dei lavori. L'insieme di queste iniziative, sicuramente supportato, come già detto, dalla competenza di Arditi e di altri suoi collaboratori, restituiva una visione urbanistica, l'architettura dei monumenti e la distribuzione delle strutture cittadine civili e religiose.

Per poter realizzare una tale impresa occorreva lavorare con più lena e disporre di un sostanzioso capitale finanziario, pesando gravemente sul bilancio dello Stato⁴⁸⁰. La passione e la testardaggine unite al suo fare autoritario, le fecero superare ogni ostacolo, spesso, infatti, la Regina contestava il lavoro negli scavi criticando la metodologia di scavo adoperata fino a quel momento, ovvero coprire con la terra scavata i monumenti già scoperti, lamentando che continuando in questo modo sarebbe stata costretta ad attendere tre o quattro anni prima di vedere tutta Pompei scoperta⁴⁸¹.

Intanto a Napoli andavano diffondendosi, anche se a ritmi più lenti rispetto a quanto si stava assistendo in ambito europeo, le idee illuministiche e riformistiche di cui erano portavoce Galiani e Tanucci attraverso il tentativo di avviare un rinnovamento nella burocrazia e nel potere della nobiltà napoletana.

Il Re Gioacchino, che si contraddistingueva per la sua passione per le armi, a Napoli subì il fascino dell'arte e delle antichità⁴⁸² e, approvato il progetto di massima, in occasione della visita degli scavi nel 1809, influenzato della consorte, decise di devolvere cospicui

⁴⁷⁹Cfr. P. G. Guzzo, *Archeologia vesuviana nel XIX secolo*, in *Civiltà dell'Ottocento Cultura e Società*, catalogo della mostra, Ed. Electa, Napoli 1997, pp. 57-58. Alla Regina faranno da supporto la continuità e l'impegno tecnico di M. Arditi e gli studi e le ricerche sugli aspetti architettonici di C. F. Mazois.

⁴⁸⁰Si noti che oltre ogni buon proposito a riguardo delle ultime decisioni, Carolina, andando via da Napoli, dopo la disfatta delle armate francesi, e trovandosi probabilmente senza soldi e senza titoli, decise di vendere tutta la collezione accumulata a Ludwing di Baviera.

⁴⁸¹Cfr. S. Adamo Muscettola, *Problemi di tutela a Pompei nell'Ottocento: il fallimento del progetto di esproprio murattiano*, in P. Guzzo (a cura di), *Pompei: Scienza e Società*, Atti del Convegno internazionale, Napoli 25-27 Novembre 1998, ed Electa, Milano 2001, pp. 29-49.

⁴⁸²Cfr. F. Strazzullo, *Un progetto di Murat per una Galleria di Pittori Napoletani*, in *Napoli Nobilissima: Rivista di Arti Figurative, Archeologia e Urbanistica*, volume 2, fasc.1, Maggio-Giugno 1962, Ed. Arte Tipografica, Napoli 1962, pp. 29-40.

finanziamenti, per sostenere un programma che andava ben oltre la ricerca di reperti, infatti l'ambizione si sostanziava nel dissotterramento dell'intera città⁴⁸³. A tal proposito Arditì esprimeva le sue considerazioni in una lettera al Ministro dell'Interno Capocelatro in cui si legge che *la principale mia idea è posta nel dissotterrare la città e non già trovare oggetti antichi. La città che dopo due mila anni vien fuori si deve tenere senza dubbio pel maggiore e più interessante monumento*⁴⁸⁴.

Lo sviluppo di un progetto sistematico a livello urbano contribuì ad abbandonare l'impostazione collezionistica delle ricerche introducendo una nuova visione strettamente connessa all'indagine della città⁴⁸⁵.

Lo scavo nel 1813 assunse dimensioni notevoli, oltre le mura, infatti, si procedeva allo scavo delle case di Pansa, delle Danzatrici, del Cinghiale, del Fornaio, della Basilica e dell'Anfiteatro. La Regina, accompagnata da De Clarac, colto ufficiale dell'esercito murattiano scelto come protettore dei figli del re, visitava periodicamente gli scavi e nel 1813 scriveva che *si è iniziato ad eseguire un vasto progetto, quello di sterrare tutte le mura che formano la cinta della città [...] è molto interessante poterne conoscere il perimetro; d'altra parte rappresenterà un grande vantaggio per rendere più spediti gli scavi*⁴⁸⁶.

De Clarac arrivò in città nel 1808, con l'appoggio di Louis de Fontanes, politico, poeta e giornalista, dell'ellenista Pierre Henri Larcher, e dello storico delle antichità Guillaume de Sainte Croix, con la mansione di *sous-gouverneur* dei giovani Achille e Luciano. In seguito, anche grazie all'esperienza maturata a Pompei, divenne, nel 1818, Conservatore delle Antichità al Museo del Louvre a Parigi, per sostituire Ennio Quirino Visconti⁴⁸⁷. Un successo consolidato dagli incarichi svolti alla corte dei Murat, in particolare la direzione degli scavi sanciva il riconoscimento delle competenze acquisite, Carolina gli concedeva una grande autonomia dandogli l'opportunità di approfondire lo studio delle antichità⁴⁸⁸.

⁴⁸³In quel momento Murat intavolava trattative separate e segrete con gli austriaci affinché potesse tenere fuori il regno dalle continue disfatte francesi e per questo ci furono aspri contrasti tra Napoleone e Gioacchino che fu richiamato all'ordine da Napoleone. Ma l'amore e la capacità del generale delle truppe Napoleoniche non poté tirarsi indietro anche se aveva già iniziato a trattare sullo stato del regno napoletano altrimenti avrebbe dovuto combattere i suoi stessi compagni che aveva guidato contro il nemico austriaco ed inglese. I rapporti tra Napoleone e Gioacchino divennero sempre più aspri e più volte fu costretto ad allontanarsi dal Regno non potendo pensare ad altro che alle guerre e non si distraeva seguendo la moglie nella gestione degli scavi. Perciò probabilmente l'unica volta che Murat fece la sua comparsa a Pompei fu quella del 1809.

⁴⁸⁴PAH, addenda, volume 1, 28 Settembre 1809, p. 232.

⁴⁸⁵Cfr. E. Sorbo, *Tra materia e memoria...*, op. cit., p. 47.

⁴⁸⁶O. Sognamiglio, *Clarac e gli altri: i disegnatori di Pompei alla corte di Carolina Murat*, in R. Cioffi, M. Osanna, L. Gallo, A. Di Benedetto (a cura di) *Pompei e l'Europa*, Atti del Convegno Pompei nell'archeologia e nell'arte dal neoclassicismo al post classico, Ed. Electa, Verona 2016, pp. 58-68.

⁴⁸⁷*Ibidem*.

⁴⁸⁸Cfr. N.D'Arbitrio, L. Ziviello, *La Regina francese del Regno delle due Sicilie: l'architettura, la moda, l'Office de la Bouche*. ed. Savarese, Napoli 2003, pp. 105-106.

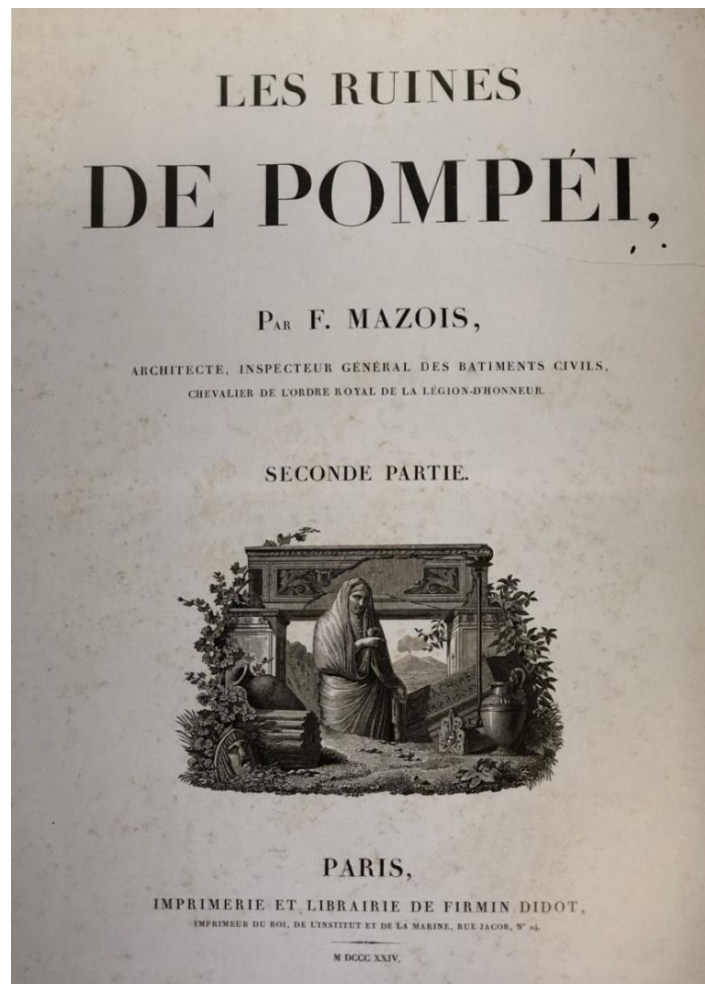
Il volume *Fouille faite à Pompéi en présence de S. M la reine des Deux- Siciles, le 18 mars 1813*, fu il risultato delle esperienze fatte a Pompei grazie alla frequenza con cui De Clarac accompagnava la Regina negli scavi nel corso del 1812. Il testo proponeva articoli apparsi sul *Journal Francais de Naples* dal 4 al 7 Aprile di quell'anno. L'elaborato non ebbe grande successo, in quanto, nonostante opera di un appassionato delle antichità dall'erudizione classica, era stato considerato un prodotto editoriale di un'esordiente.

I meriti dell'interessamento della Regina risiedevano in una programmazione più rigorosa della conduzione degli scavi e nella sottrazione delle pubblicazioni alla privata Accademia Ercolanese. Attratta particolarmente da gioielli e monete che man mano venivano portati alla luce, la Regina continuò ad arricchire il suo Museo Palatino. È opportuno ricordare che questi erano gli anni di difficoltà massima per il regno, infatti, Murat, in disaccordo con Napoleone, voleva proclamare l'autonomia dello Stato anche privato della Sicilia, ormai Gioacchino, era lontano dal Regno, e fu richiamato dal cognato Napoleone⁴⁸⁹ che gli ordinò di portare con sé le truppe napoletane. I continui richiami di Napoleone al cognato diventarono i pressanti inviti di un imperatore al sovrano di uno stato satellite a perseguire una politica di sostanziale sottomissione. Murat cercò di resistere, ma si instaurò un profondo contrasto, così la reggenza fu conferita a Carolina che, nascondendo la realtà delle controversie militari, continuava a far incetta di gioielli⁴⁹⁰.

A lavorare agli scavi, era sempre la stessa squadra napoletana ormai consolidata formata da Pietro La Vega, Antonio Bonucci, Michele Arditi il quale sarebbe stato per decenni a capo del Museo e della Soprintendenza. Intanto, durante i brevi anni della gestione francese, furono editate le prime guide a stampa corredate di planimetrie, tra le quali la più nota era quella di Francois Mazois, *Le ruines de Pompei* (Tav. 43-44-45), che consisteva in una prima trattazione sistematica dell'architettura e dell'urbanistica, organizzata in quattro volumi.

⁴⁸⁹A. Scirocco, S. De Majo, *Due sovrani francesi a Napoli. Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat*, Ed Giannini, Napoli 2006, p. 64.

⁴⁹⁰Cfr. A. De Autilia, *Le musee de la Reine...*, op. cit., pp. 295-308.



Tav. 43 F. Mazois, *Le Ruines De Pompéi*, Frontespizio, Incisore J. Adam, Paris, 1824.
(Biblioteca Cantonale, Lugano)



Tav. 44 F. Mazois, *Les ruines de Pompéi*, Incisore J. Adam, Paris, 1824-1838.
(Biblioteca Cantonale, Lugano)



Tav.45 *Les ruines* disegnatore Francois Mazois. Incisore Hamilton. Paris 1824-1838. Biblioteca Cantonale, Lugano.

Questa opera, caposaldo dell'interpretazione neoclassica dell'antico, presentava un'approfondita conoscenza delle rovine vesuviane, le cui fonti letterarie erano state Plinio e Vitruvio. L'opera di Mazois andava a sintetizzare i cambiamenti di gestione politica condizionando anche l'immagine di Ercolano, infatti, confrontata con le *Antichità di Ercolano Esposte*, riportavano un sostanziale mutamento nella rappresentazione degli scavi che si espletava in una descrizione di architetture invece che in un insieme di oggetti. Le tavole contenute all'interno del volume attestano il rapporto modello-derivato che si istituisce tra Pompei e Ercolano. L'immagine di Ercolano, prima segreta e mitizzata dalla politica dei Borboni, con i Murat veniva divulgata grazie ad un ordinanza di Giuseppe Bonaparte del

1806-1807, dove era prescritto il divieto di disegnare i monumenti non ancora pubblicati ufficialmente⁴⁹¹.

Un'altra opera interessante di questi anni, era la *Pompeiana* di William. Gell (Tav. 46) che si addentrava nello studio delle rovine di Pompei con metodi scientifici e moderni⁴⁹². Con Mazois e Gell si ebbero le prime trattazioni organiche della città antica, in entrambi il campo di indagine si estendeva dai singoli oggetti o monumenti, decontestualizzati dal luogo di provenienza, fino alla configurazione della città e ai suoi elementi costitutivi, facendo emergere una concezione dell'antichità non più antiquaria ma archeologica⁴⁹³.



Tav. 46 W. Gell, *Pompei. Atrio della Casa di Cerere*, Incisore Engraved by Fenner Sears&co
(Biblioteca del Museo Archeologico Nazionale di Napoli)

Una vera e propria colonia di artisti francesi si trasferisce alla corte dei Murat, che, anche se afferenti a diverse discipline, avevano già avuto modo di incontrarsi presso l'atelier di Parigi e la Villa Medici a Roma. Napoli offriva loro un circolo in cui si trattavano e si affrontavano diverse opinioni sull'antico, caratterizzandosi come un'esperienza totalizzante. Per questi

⁴⁹¹Cfr. E. Sorbo, *Tra materia e memoria...*, op. cit., p. 48.

⁴⁹²Cfr. F. Zevi, *La storia degli scavi e della documentazione...*, op. cit., pp. 11-33.

⁴⁹³Cfr. M. R. Esposito, *Un Manoscritto inedito di William Gell su Pompei*, in R. Cioffi, M. Osanna, L. Gallo, A. Di Benedetto (a cura di) *Pompei e l'Europa...*, op. cit., pp. 69-77.

artisti Pompei costituiva una palestra culturale, inestimabile per l'unicità e l'eccezionalità per le quali si distingueva⁴⁹⁴.

Arditi fece presente alla Regina l'affollamento causato dagli intellettuali che giungevano agli scavi e, anche se ne riconosceva determinate capacità, li riteneva invadenti per il desiderio di copiare tutto che li animava, disturbando anche l'avanzamento degli scavi. Questo popolarsi di artisti e architetti portò Arditì a mostrare il suo disappunto per questa libertà troppo accentuata, che entrava in contrasto con la tutela materica e intellettuale dei reperti e dei monumenti ancora inediti. Pompei divenne, così, un gran laboratorio, all'interno del quale ognuno poteva trovare uno spazio per approfondire la propria conoscenza sull'antico, un percorso scientifico individuale o puramente evocativo dal sapore inebriante del ritrovamento inatteso. Si apriva una stagione intensa di lavori e una rivoluzionaria apertura al mondo internazionale⁴⁹⁵.

Della passione archeologica della Regina Carolina non è pervenuta alcuna raffigurazione ufficiale che la rappresenti nelle aree archeologiche, ad eccezione di un acquerello di Antonio Niccolini⁴⁹⁶ (Tav. 47) che la ritrae al braccio di Gioacchino tra i resti della *Villa di Diomede*.

La Regina, essendo molto esigente, sottolineava continuamente il proprio ruolo di coordinatrice dei lavori di scavo. In una lettera al Conte Zurlo, allora Ministero degli Interni, sosteneva che si stava seguendo un metodo sbagliato, facendo crollare una grande quantità di terreno intorno alle mura, aggiungendo che il punto essenziale era determinare il perimetro della città, conoscere il percorso e la grandezza esatta, riteneva opportuno, inoltre, dare un nome ad ogni quartiere della città numerando le case e pubblicare un 'giornale di Pompei', in cui era riportato un vero e proprio programma di lavoro, che, però, fu attuato solo in seguito grazie al lavoro di Fiorelli⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴O. Scognamiglio, *I dipinti di Gioacchino e Carolina Murat*, in *Storia di una collezione*, Ed Scientifiche Italiane, Napoli 2008, pp. 177-182

⁴⁹⁵AA.VV., *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts ; Ecole française de Rome, Soprintendenza archeologica di Napoli; Institut français de Naples, catalogo della mostra, Parigi gennaio- marzo 1981, Napoli- Pompei aprile -luglio 1981, Gaetano Macchiaroli, Napoli 1981, pp.29-31.

⁴⁹⁶A. Delli Paoli, scheda n. 42, in L. Mascilli Migliorini (a cura di), *A passo di carica. Murat re di Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 18 Maggio-18 Ottobre 2015), Ed. Arte'm, Napoli 2015, p. 139. L'opera attualmente si trova al Museo di San Martino Napoli e raffigura una delle tante visite della famiglia Murat agli scavi e in particolare al giardino con triclinio estivo e piscina della villa di Diomede, scavata tra il 1771 e il 1774.

⁴⁹⁷Cfr. G. Greco, *Luci e ombre proiettano gli scavi di Pompei ed Ercolano in Europa*, in *Pompei e l'Europa...*, op. cit., pp. 8-18.



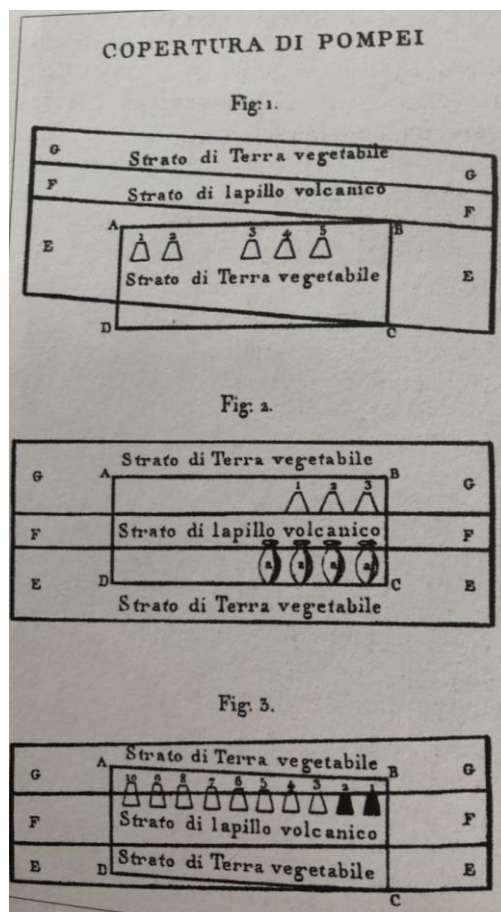
Tav. 47 A. Niccolini, *Giocchino Murat e Carolina in visita alla Villa di Diomede a Pompei*. Matita, penna e acquerello su carta.
Napoli, Museo di San Martino (inv.7595/1901).

A Pompei si proseguiva con il disseppellimento della città senza badare ai materiali e alla stratificazione dei terreni. A. Bonucci⁴⁹⁸, architetto e direttore impegnato nei lavori dal 1815 al 1825, denunciava una conduzione degli scavi che definì *rovine delle rovine*⁴⁹⁹, sottolineando l'esistenza della piaga dei furti, della distruzione e della dispersione dei materiali. Una prima stratigrafia dei terreni pompeiani si deve a Carmine Antonio Lippi (Tav. 48), vulcanologo che già nei primi anni dell'Ottocento aveva registrato l'accumulo determinato dall'eruzione e la posizione dei reperti e delle strutture⁵⁰⁰. Si riconosceva la necessità di lavorare stabilendo la stratigrafia dei terreni e del rapporto tra strato e oggetto. Durante il periodo francese fu avviato l'esproprio di tutta l'area compresa nel perimetro delle mura dell'antica città e di alcune zone a essa adiacente, con un piano sistematico in modo da poter procedere al disseppellimento dell'intera Pompei in tempi relativamente brevi. Un primo progetto, predisposto nei minimi dettagli, prevedeva il collegamento dei nuclei già scavati e la messa in

⁴⁹⁸A. Bonucci, *Pompei descritta*, ed. Torchi di Raffaele Miranda, Napoli 1824.

⁴⁹⁹G. Greco, *Luci e Ombre proiettano gli scavi di Pompei ed Ercolano in Pompei e l'Europa...*, op. cit., p.12

⁵⁰⁰Cfr. G. Greco, *Luci e Ombre proiettano gli scavi di Pompei ed Ercolano in Pompei e l'Europa...*, op. cit., pp. 8-19.



Tav. 48 Stratigrafie disegnate da Carmine Antonio Lippi in C. A. Lippi, *Fu il fuoco o l'acqua che sotterrò Pompei ed Ercolano?*, presso Domenico Sangiacomo stampatore del Real Collegio militare, Napoli 1816.

luce dell'intero circuito murario, lo sterro delle strade maggiori ed infine, la catalogazione per settori di tutta la superficie urbana⁵⁰¹.

Un grande entusiasmo animò questi anni con proposte importanti e all'avanguardia, come la numerazione delle *insulae* e delle *domus*. Ciò che, invece, non riuscì ai sovrani francesi fu la ripresa degli scavi ercolanesi a cielo aperto, per i quali bisogna attendere il regno di Francesco I nel 1828. Arditì rappresentava l'anello di continuità tra la dinastia borbonica, la politica culturale del decennio francese e le nuove esigenze dell'età della Restaurazione. Protagonista e indagatore di memorie storiografiche, il marchese salentino divise la sua formazione tra gli studi giuridici alla scuola di Genovesi e di Filangieri, e quelli archeologici, tra conoscenza antiquaria e proposte di ordinamento museale. In un momento in cui si avviava un rinnovamento dell'amministrazione del regno e l'esigenze di nuove normative, la scelta di un uomo che associava a competenze specifiche una preparazione giuridica appariva la più consona, infatti il 18 Marzo del 1807, assunse l'incarico di Soprintendente degli scavi e

⁵⁰¹Cfr. M. Pagano, *Metodologia dei restauri borbonici...*, op. cit., pp. 169-191.

Direttore del Real Museo, assecondò la volontà di Giuseppe Bonaparte riprendendo gli sterri e il restauro delle opere ritrovate, contestualmente il Re aumentò il numero degli addetti ai lavori. Ad Arditì fu richiesto un piano di sistemazione e di allestimento del Museo, un progetto efficiente della conduzione degli scavi e un programma di acquisizione di terreni di proprietà privata che insistevano nell'area archeologica di Pompei. Arditì, dedito al suo lavoro negli scavi e guidato dalla sua passione archeologica, continuava la tua attività senza badare ai diversi 'padroni' che si succedevano nel governo del Regno. Nei documenti di archivio si legge, infatti *è primieramente mi do l'onore di far sapere all'E. V., come io da alcuni giorni in qua sono occupato, nel distendere un pieno rapporto di quanto io ho fatto nel breve spazio, per degnazione sovrana, che godo della direzione del Museo e degli scavi, e in questo rapporto l'articolo riguardante gli scavi non è certamente il più breve [...] In secondo luogo che la principale mia idea sia posta nel dissotterrare la città e non già nel trovare oggetti antichi. [...] Per terzo comenchè io non neghi che il ritrovamento degli oggetti antichi sia per me una idea secondaria; conviene tutta la volta che io pur confessi, come tratto anche delle anticaglie di vario genere siano venute fuori. Pitture non poche e non ineleganti si sono scoperte, che ora a mio di mio ordine si stanno disegnando; e quando dico pitture di circa due milla anni, dico cose, che noi solo abbiamo in tutta l'Europa*⁵⁰².

Con Arditì si stava impostando una nuova organizzazione di scavo, che consisteva nel togliere il terreno e trasportarlo altrove, operazione del tutto diversa da quella ercolanese che adottava il metodo delle estrazioni cunicolari di Alcubierre e dove si rimetteva il terriccio dove si era già scavato. Si legge a tal proposito *se io badassi soltanto a trovare gli oggetti dell'antichità, terrei lo stile dei miei predecessori, cioè a dire farei da' saggi: e quando dai saggi conoscerei, che l' terreno fosse stato ricercato altra volta, lo abbandonerei, e salterei in altra parte sino a che la fortuna menasse nelle unghie un terreno vergine*⁵⁰³.

Sempre ad Arditì si deve la riorganizzazione del lavoro di una gran massa di operai che andava dalle 600 alle 1000 unità, utilizzati nelle vari fasi di scavo; dall'analisi dei documenti si evince che si stava adottando una metodologia secondo cui si lavorava il terreno dall'alto verso il basso, e si procedeva per livelli orizzontali, si trattava di una pratica molto diffusa già da tempo negli scavi in ambito europeo⁵⁰⁴. A Pompei, invece, la diversità del sito imponeva un altro sistema e il metodo *cava e metti* proseguì almeno fino al 1807⁵⁰⁵, infatti si legge che *negli*

⁵⁰²PAH, addenda, volume1, 28 Settembre 1809, p. 232.

⁵⁰³*Ibidem*.

⁵⁰⁴E. Tagliatela, *Michele Arditì (1746 -1838) Tra scavo e Museo*, in *Musei, tutela e legislazione*, Quaderni del dipartimento delle discipline storiche, Ed Luciano, Napoli 1995, pp. 109-141.

⁵⁰⁵Cfr. *Ibidem*.

*anni passati erasi fatto, cioè di essersi preso a scavare or qua or la saltellando in varj punti di quella città; e abbandonando, o spesso ricuoprendo quel tanto che si era prima scoperto; per correre a scavare in qualche altra parte a tentone*⁵⁰⁶.



Tav. 49 F. Mazois, *Casa di Pansa, scena di scavo, veduta di prospetto di un tavolino*, in F. Mazois, *Les Ruines de Pompei*, Parigi 1812-1838, Vol II, tav. XLI, Acquaforte. Immagine degli scavi di Pompei. Gli scavatori procedono usando picconi e pale mentre le terre di risulta vengono portate via dallo scavo da bambini e donne con ceste sul capo.

Il materiale di risulta, secondo l'ordine del Ministro dell'Interno, a partire dal 1811 fu trasportato fuori dalla città e a tale scopo furono impiegate le carrette (Tav.49)⁵⁰⁷. Il

⁵⁰⁶PAH, addenda, volume 1, *Piano degli scavi di Pompei del Cav. Arditi del 1807*, pp. 177–187.

consolidarsi di queste tecniche di scavo e il loro utilizzo è testimoniato da Bonucci nei giornali di scavi, nei quali si legge *in questa settimana si è lavorato a levar la terra da sopra la strada, che va rasente alle mura della città; la più parte degli operai si sono occupati a tale lavoro, acciò dalla parte di sotto colle carrette, possono portare la terra con le carrette, possono portare la terra sito stabilito*⁵⁰⁸.

Quell'ambizioso progetto di procedere allo sgombero dell'intera città di cui si parlava da anni, si concretizzò con l'intervento di Carolina, e iniziò, così, anche uno spostamento dell'interesse dello scavo dalle pitture e dagli oggetti, all'urbanistica e all'architettura. L'abbandono dell'impostazione collezionista apriva un nuovo scenario sull'analisi della città, ad Arditì si deve lo scavo scientifico, dove per scientifico si intende non solo il recupero integrale dell'oggetto ma anche la valorizzazione del luogo di provenienza, in modo da renderlo, a sua volta, oggetto d'indagine artistica e culturale. A tal proposito risulta interessante analizzare le parole su Arditì di Ulf Jantzen, appartenente alla scuola tedesca⁵⁰⁹ il quale scriveva *come primo scavo moderno può essere forse citato il progetto dello studioso napoletano Michele Arditì, che nel 1807 propose un vero e proprio piano globale per gli Scavi di Pompei cui si lavorò con successo negli anni seguenti, e in cui per la prima volta si ricavò un quadro organico di un'antica città con abitazioni, mercato e strade funerarie*⁵¹⁰.

Si assisteva ad una marginalizzazione archeologica dell'oggetto d'arte a vantaggio dell'interesse per la città.⁵¹¹ Ad Arditì si deve, inoltre, anche la prima redazione di una antesignana carta del restauro, dove lo studioso rifletteva sui metodi e le tecniche esu come affrontare la conservazione degli edifici con le loro decorazioni⁵¹². Inoltre interpretò le istanze del governo con moderna competenza, il suo compito, infatti, era quello di sottoporre e di controllare gli scavi svolti dai privati e di sottoporli al Ministero dell'Interno al fine di poter concederne la licenza. Va sottolineato che il 31 Marzo 1806, con Giuseppe Bonaparte, fu istituito il Ministero dell'Interno e fu posta tra le sue competenze la giurisdizione su scavi, musei, biblioteche e accademie, che in precedenza erano gestite del Ministero di Casa Reale⁵¹³.

⁵⁰⁷Cfr. E. Sorbo, *Tra materia e memoria...*, op. cit., p. 47.

⁵⁰⁸PAH, volume 1, 28 Settembre 1811, p. 67.

⁵⁰⁹Cfr. U. Jantzen, *Scavi*, in W. H. Schuchhardt (a cura di), *Archeologia*, trad. it. a cura di M. T. Rubin de Cervin, Feltrinelli, Milano 1964, p. 240.

⁵¹⁰ *Ibidem*

⁵¹¹ E. Tagliatela, *Michele Arditì (1746-1838) tra Scavo e Museo...*, op. cit., pp. 110-141.

⁵¹²Cfr. S. Casiello, *Trasformazioni dell'architettura e della città durante il Decennio Francese*, in *Verso una storia del restauro dall'età classica al primo Ottocento*, (a cura di) S. Casiello, Ed. Alinea, Firenze 2008, pp. 311-330.

⁵¹³Cfr. P. D'Alconzo, *La tutela dei beni artistici archeologici nel Regno di Napoli dalla Repubblica alla Restaurazione: provvedimenti francesi e ravanismo borbonico*, in I. Ascione (a cura di), *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, Atti del convegno di studi, Napoli 5-6 Novembre 199, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 2000, pp. 25-51.

Il Museo iniziava ad essere chiamato 'Nazionale' anzicchè 'Reale', come emerge dalle carte d'archivio, facendo presupporre la volontà del governo francese ad assimilare il Real Museo a un Museo della Nazione, per sottolineare il carattere pubblico dell'istituzione e il diverso accesso allo stesso, non più influenzato dal potere, come nel precedente regime.

In attesa di un Nuovo Piano, vennero sospesi tutti gli scavi con il decreto emanato il 7 aprile del 1807. Il 15 febbraio, sulla base della proposta di Arditì, veniva emanato il regolamento degli scavi del Regno. Il piano era ispirato alla più aggiornata legislazione del tempo, quella del chirografo Pio VII, emessa nel 1802 negli stati romani in materia di tutela di oggetti d'antichità. La proposta di Arditì prevedeva la possibilità di realizzare gli scavi in proprio purché non si scavasse in territorio di pertinenza reale nè di altra proprietà, a meno che il proprietario del fondo ne concedesse il permesso⁵¹⁴.

Arditì insisteva anche per la compilazione di un registro di reperti al fine di evitarne la perdita, anche per tenere informati gli organi istituzionali delle scoperte avvenute e sui loro eventuali passaggi di proprietà tra collezionisti *regnicoli*⁵¹⁵. Inoltre i reperti in possesso dei privati non potevano essere venduti fuori dal Regno, ed in ogni caso nella vendita il Re aveva diritto di prelazione⁵¹⁶. La proposta di Arditì era stata modellata sulla normativa borbonica vigente, ovvero sulle Istruzioni a Soprintendenti locali agli Scavi di Antichità nelle provincie del Regno di Napoli, emanate il 27 agosto del 1798. La proposta di Arditì integrava la normativa con alcune significative aggiunte, che consistevano nella predisposizione di un registro e un catalogo *ante litteram* e nelle disposizioni relative ai beni non acquistati dal Re.

Il suo obiettivo era trovare un equilibrio tra sapere teorico, pratica espositiva e regolamentazione dell'accesso agli scavi da parte degli studiosi. Il trentennio della direzione arditiana fu, per il Real Museo Borbonico, il periodo decisivo per la sua sistemazione, dopo una lunga fase d'accumulo indiscriminato e caotico.

Durante il decennio francese, era emersa l'esigenza di dare forma al caotico accumulo delle collezioni, e proprio con Arditì si stava creando un ben definito organismo burocratico, espressione anche di una prima organizzazione istituzionale, aprendo una nuova stagione per il Museo, che, superata l'accezione di deposito, in pochi anni fu allestito e aperto al pubblico, grazie alla competenza del direttore, sostenuto dalla volontà politica dei governanti.

⁵¹⁴*Ibidem*.

⁵¹⁵A. Milanese, *Il piano dell' Arditì del 1808 sui musei provinciali: centro e periferia nella tutela nella tutela*, in *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle Collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, (a cura di) S. De Caro – M. Borriello, Catalogo della Mostra, Ed. Electa, Napoli 1996, pp. 275-280.

⁵¹⁶Cfr. S. Casiello, *Trasformazioni dell'architettura...*, *op. cit.*, pp. 311-330.

Privato di alcuni capolavori e, in certi casi, di intere raccolte, che Ferdinando IV aveva trasferito a Palermo in occasione delle sue fughe nel 1798 e nel 1806, il Museo si presentava ancora incompleto sia per la carenza di opere da organizzare, sia per la mancanza generale di adeguati spazio negli edifici, togliendo ad Arditì la possibilità di portare a compimento un'organica pianificazione dell'allestimento. Pertanto si vide costretto di adattarsi alle esigenze del momento, conferendo un carattere di provvisorietà, come dimostrava il caso delle raccolte delle pitture pompeiane, ercolanesi e della Quadreria⁵¹⁷, in cui l'ordine dell'allestimento, ancora arcaico per simmetria, non teneva conto della selezione per scuole pittoriche, cosa che, invece, il direttore avrebbe voluto attuare. Inoltre, la mancata edificazione del lato nord-orientale della 'galleria dei Pittori napoletani' fu determinata per il fallimento del progetto museografico di quegli anni, in quanto le numerose opere provenienti da chiese e monasteri, non riuscirono a trovare una collocazione. Proprio in questi anni Arditì avanzava la richiesta di trasferire l'Accademia di Pittura, collocata nel Museo, in altre sedi, per poter dare spazio ai materiali provenienti dagli scavi, che, a partire dal 1820, si stentavano a collocare. Al periodo francese, vanno ricondotti altri due progetti di notevole interesse ancora per iniziativa di Arditì, il primo consisteva nella pubblicazione di un'opera periodica con la quale il direttore rendeva noto al pubblico europeo il ricco patrimonio napoletano e il suo Museo, che includeva anche opere d'arte moderna fin a quel momento escluse, il secondo progetto consisteva nella redazione del *Piano sui musei provinciali del 1808*, che prevedeva la realizzazione di un museo centrale nazionale e una rete di musei satelliti sparsi nel territorio⁵¹⁸. Arditì aveva proposto in ognuna delle province appartenenti al Regno, la presenza di un museo che doveva conservare le antichità ivi raccolte, con lo scopo di proteggere i ritrovamenti ed individuando due ulteriori obiettivi, ovvero sensibilizzare il popolo alla conoscenza e al rispetto delle antichità, e fornire motivi d'interesse decentrati rispetto alle mete preferite dai turisti, in modo da creare delle localizzate opportunità di reddito⁵¹⁹. L'educazione e la formazione di un gusto per le cose antiche assumeva un ruolo determinante nella realizzazione di un progetto di tutela che mirava ad essere incisivo nel tempo. Il concetto rientrava nel pensiero dei riformatori illuministi meridionali, che si era sviluppato a partire dalla seconda metà del Settecento, quando si criticava principalmente la

⁵¹⁷A. Milanese, *Sulla formazione e i primi allestimenti del Museo reale di Napoli (1777-1830)*, in I. Ascione (a cura di), *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento...*, op. cit., pp. 141-160.

⁵¹⁸Cfr. A. Milanese *Il piano dell'Arditi del 1808...*, op. cit., pp. 275-280.

⁵¹⁹P. G. Guzzo, *Museo archeologico: quadro istituzionale e possibili scenari di sviluppo in Europa*, in R. Francovich, A. Zifferero (a cura di), *Musei e Parchi archeologici*, Quaderni del dipartimento di Archeologia e storia delle arti, IX ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in Archeologia, Siena, Certosa di Pontignano 15-21 Dicembre 1997, pp. 65-66.

situazione drammatica che era stata al centro dell'analisi degli intellettuali del tempo come A. Genovesi, G. M. Galanti e G. Filangieri, che analizzava e denunciava le condizioni del regno dal punto di vista economico, sociale e culturale, proponendo una sorta di decentramento, lo stesso che Arditì suggeriva in campo museografico.

Purtroppo questa parte più innovativa del piano fu solamente introdotta, ma fermamente convinto dell'importanza di creare dei musei provinciali, tornerà ad avanzare la proposta nel 1822, in piena restaurazione borbonica.

Nell'Ottocento a Pompei si assisteva ad un acceso dibattito culturale che vedeva impegnati da un lato il Ministero dell'Interno e dall'altro il Direttore degli scavi. Il Ministero si avvaleva di esperti appartenenti alle autorità accademiche, incaricati di valutare i restauri effettuati e di fornire indicazioni per i futuri interventi, attraverso la distinzione di *parti antiche* dalle *nuove ruine*⁵²⁰. Dai lavori della Commissione insediata in quegli anni al fine di individuare metodologie di conservazione degli edifici e degli apparati decorativi, grazie ad un adeguato supporto scientifico, furono stilati principi e direttive ancora oggi in uso nell'ambito del restauro. Fu approvata nel 1813 dal Ministero dell'Interno per i restauri di Pompei, ed era formata dal Monsignor Carlo Maria Rosini, Vescovo di Pozzuoli, dal Cav. Francesco Carelli, socio della Reale Accademia di Storia e di Belle Arti, e dal Cav. Maresca e dal Sig. Francesco Maria Avellino, soci della Reale Accademia delle Belle Arti. In occasione dei sopralluoghi la Commissione era integrata con Michele Arditì e Pietro La Vega, ingegnere e direttore degli scavi di Pompei, Raffaele Minervini, Consigliere Commissario degli edifici civili. Tale Commissione, istituita a seguito della sospensione di interventi di riattazioni e da eccessi di ricostruzione⁵²¹, si poneva come obiettivo una chiara lettura delle strutture antiche, sostenendo che, ove risultasse necessario, si potevano effettuare integrazioni in alcune parti, e che gli edifici dovevano sostanzialmente essere sempre protetti da canali di gronda e tegole. Erano gli anni in cui si stava sviluppando la preoccupazione per quelle che modernamente vengono definite *istanza storica* e *istanza estetica*, infatti, quando si presentavano parti manchevoli, si procedeva con integrazioni differenziando il nuovo dall'antico, mentre per rinforzare i materiali costitutivi delle fabbriche si procedeva utilizzando lo stesso materiale di costruzione.

La Commissione, inoltre, affrontava il problema della conservazione degli intonaci dipinti, anticipando i moderni principi confluiti, successivamente, nelle carte del restauro.

⁵²⁰S. Casiello, B. Sammarco, *Teorie, metodo e prassi nel restauro in un cantiere dei primi decenni dell'Ottocento a Pompei* in G. Biscotin (a cura di), *Il cantiere della conoscenza, Il cantiere del restauro*, Atti del convegno, Bressanone 1989, pp. 542-556.

⁵²¹*Ivi*, pp. 542-556.

Consapevole che gli intonaci dipinti erano rari ed erano sottoposti a un lento degrado, trovandosi all'aperto, i membri della commissione dichiaravano *che la sola parte, che nell'antica Pompei passerà a notizia de Posterì, sarà la forma degli edificj, e se questo non si ripara e conserva, tra pochi anni converrà passarvi l'aratro*⁵²². Durante il decennio francese si diffuse la pratica di rivestire le superfici con un nuovo intonaco, con il quale le parti ancora esistenti venivano fissate, per proteggerle dalle intemperie. La Commissione si esprime in merito proponendo di limitare l'uso di lacerto di intonaco nuovo su quello antico, e di sostituire i chiodi di ferro con chiodi in rame soprattutto in caso di intonaci dipinti. Il fissaggio degli intonaci era una tecnica già consolidata a partire dal 1765, insieme all'uso di grappe metalliche e di chiodi di ferro. Il primo a fornire una descrizione di tale pratica fu Bellori, che, nella sua *Descrizione delle pitture di Raffaello* del 1751, delineava il procedimento adoperato da Giovan Francesco Rossi, detto il Vecchiètta, che ebbe il merito di consolidare alcuni affreschi di Carracci in Palazzo Farnese, il cui intonaco aveva subito un sollevamento a causa di infiltrazioni d'acqua⁵²³.

Un metodo che pare esser di sua invenzione e che si ispirava ad alcuni espedienti utilizzati dagli antichi⁵²⁴, che tornavano ad essere applicati alla pittura romana in un periodo in cui il dibattito sulla pittura murale antica si focalizzava sulla conservazione *in aprium*.

Tale pratica danneggiava le superfici dei dipinti ricoprendole di fastidiose macchie nere in corrispondenza delle teste dei chiodi, che i moderni restauri, per intaccare il meno possibile l'integrità del dipinto originale, non hanno incastrato nel supporto, ma lasciati in superficie⁵²⁵.

Con il decennio francese furono adottate metodologie più compatibili con il materiale costitutivo degli intonaci in modo da non arrecare danni alle superfici dipinte, con approccio

⁵²²S. Casiello, B. Sammarco, *Tecniche tradizionali di intervento per la conservazione delle strutture fuori terra nell'edilizia pompeiana*, in G. Biscotin (a cura di), *Manutenzione e Conservazione del costruito fra Tradizione e Innovazione*, Atti del Convegno di studi, Bressanone 24-27 1986, p.322

⁵²³Cfr. G. Bellori, *Descrizione delle pitture di Raffaello*, Roma 1751, p.196 e ss. *Egli dunque si valeva di un chiodo simile alla figura del T. Majuscolo, che s'usa nelle stampe [...] Prima di conficcarlo andava scoprendo il luogo più bisognevole, percotendo con la mano per udirne il suono, e l'rimbombo del vano, e dove eran le tinte più scure, facevano con somma diligenza un buco col trapano, penetrando fin dove conveniva per rendere più forte l'attaccatura e poi l'empiva con pasta di gesso. Indi scelto un chiodo della lunghezza che richiedeva la profondità del buco, ve lo conficcava dentro fino alla superficie della colla, ove faceva il suo incastro per nascondere il capo del medesimo chiodo, o siano le coste laterali di esso. Fatta questa operazione, lasciava che si asciugasse la colla, che l'uso del gesso aveva bagnata, intorno al chiodo e poi si andava sopra con certe acquerelle di tinta in tutto somigliante a quella di prima, e corrispondente alle parti rimaste della pittura. Sembra che sia stata la prima volta dell'uso di grappe metalliche nel consolidamento di pitture murali, operazione che poi ebbe gran uso.*

⁵²⁴Cfr. *Ora tra le particolarità più interessanti della pittura anticavi è quella di essere condotta si intonaco applicato non direttamente sul muro ma su una parete di tegole, semplici o mammatae, fissate sul muro da grappe di ferro a T, come ad esempio ne sono state riscontrate nella casa di Livia sul Palatino, o nella villa di Livia ad gallians albas*, in M. Cagiano De Azevedo, *Il primo uso delle grappe metalliche per fermare gli affreschi*, in Bollettino ICR, n. 7-8 (1971), pp. 99-100 Forse un' esempio simile ispirò Rossi nel suo intervento di restauro.

⁵²⁵Cfr. M. Cagiano de Azevedo, *Il primo uso delle grappe metalliche per fermare gli affreschi*, in Bollettino ICR, , Numero 7-8, 1951, pp. 99-100.

moderno, si sostituì il ferro, che tendeva ad arrugginirsi provocando danni alla superficie, con il rame, più compatibile con il materiale costitutivo e meno impattante. L'aspetto davvero innovativo stava nella raccomandazione di rivestire di intonaco solo quei muri degradati realizzati in *opus incertum*, avendo cura di lasciare scoperte alcune parti in modo da consentire la lettura della tecnica costruttiva sottostante, mentre per i muri realizzati in *opus reticulatum* si decise di non rivestirli di intonaco, e laddove si fosse eseguito un restauro, per differenziare l'intervento dalla parte antica, si sarebbe effettuata una linea serpeggiante colorata con la dicitura 'restauro'.

Una particolare attenzione da sempre era stata riposta per gli intonaci dipinti in riferimento alle problematiche inerenti alla loro conservazione, in quanto, essendo esposte agli agenti atmosferici, dopo alcuni anni dallo scavo tendevano a svanire del tutto⁵²⁶. Pertanto veniva promossa una metodologia che prevedeva degli esperimenti preliminari da effettuare su porzioni di intonaco di poco valore, in modo da scegliere la procedura più adeguata per le superfici dipinte senza rischiare di danneggiarle, si legge, a tal proposito, *che si facciano esperienze diligenti sopra pezzi d'intonaco dipinti, poco valutabili, se mai trovar si possa la maniera di fissarvi i colori e preservarli dalla decomposizione che il contatto dell'aria atmosferica vuole produrre*⁵²⁷. In ogni caso si consigliava sempre *il disegno colorito*⁵²⁸ per le pitture che si vanno scoprendo e *per quelle veramente belle si facciano le copie sopra cartoni della stessa grandezza, [...] di questo se ne avvantaggerà il governo e al tempo stesso sarà assai utile all'istruzione degli artisti [...]*⁵²⁹. La Commissione, inoltre, raccomandava di coprire con tegole i colli dei muri e le stanze degli edifici dove erano presenti i dipinti, o almeno di utilizzare lastre di vetro per proteggere le pitture dalla pioggia, si legge infatti che *si sono andate riparando le fabbriche che ne avevano bisogno, e si sono anche poste delle tegole e de tegolini su i colli de muri che contengono le pitture*⁵³⁰.

Secondo Stella Casiello, non è stata ancora trovata un'adeguata soluzione al problema della protezione delle case pompeiane, specialmente in presenza di affreschi o mosaici. L'impossibilità di procedere ad una ricostruzione filologica delle coperture comportò la scelta di sistemi provvisori, tuttora utilizzati. Le istanze da rispettare per un'intera città erano inevitabilmente diverse rispetto a quelle di un singolo rudere. In assenza di coperture, la

⁵²⁶Cfr. PAH, volume 1, 1 Giugno 1811, p. 59.

⁵²⁷S. Casiello, B. Sammarco, *Tecniche tradizionali di intervento...*, op. cit., p.324.

⁵²⁸*Ibidem*

⁵²⁹*Ibidem*

⁵³⁰PAH, volume.1, 28 Marzo 1812, p. 82. *Le pitture sono molto sbiadite, sicchè a stento possono si vedere, la fabbrica è ancora in pessimo stato. [...] Quando ambi saran terminati di scavare, le darò conto delle pitture che li decorano, benché siano molto patite.*

commissione determinò che si procedesse almeno alla protezione delle creste murarie con un sistema composto da coppi e tegole, che andava a caratterizzare il paesaggio archeologico, e che venne poi sostituito con la pratica del 'bauetto' in cemento da Amedeo Maiuri⁵³¹.

In un documento del 1848 di Raffaele d'Ambra, incaricato di scrivere una relazione relativa agli scavi di Pompei, si analizzavano le metodologie di scavo e di restauro adoperate durante il decennio francese, confermando le tecniche di conservazione di cui si è parlato [...] *I Francesi ricercatori soprattutto de' minuti oggetti sepolti pure alle opere di restauro e conservazione non posero lieve cura. [...] Ancora la lor diligenza vi mostri l'isola della città scavata verso di noi a tramontana, la saldezza degli intonachi di restauro, e gli avanzi di tegoloni onde riparavano le nude creste delle pareti [...]*⁵³².

La Commissione dopo aver esaminato con quanta regolarità e rigore venivano effettuate le riattazioni dall'ing. Pietro La Vega, prese in considerazione la custodia del luogo. Le idee di Giuseppe Bonaparte si conformavano a quelle di Carlo e il 6 Novembre del 1806, il Duca di Campochiaro comunicò alla direzione degli scavi alcune istruzioni da far osservare alle persone impiegate, alle quali si vietò che *si disegni cosa alcuna, e ne si copiano iscrizioni* Inoltre *gli stessi disegnatori Chiantarelli e Morelli benché destinati dal Governo a copiar le pitture non potevano accingersi a quel lavoro senza l'accompagnamento di una lettera del direttore*⁵³³. La disposizione successiva, datata 7 Ottobre 1807, presa da Giuseppe dopo il parere della Reale Accademia di Storia e di Antichità e comunicata al Cav. Arditì sanciva che *sul modo da permettersi a' professori o amanti di belle arti di prendere le copie o i disegni degli oggetti antichi, la Reale Accademia è stata di avviso, che rispetto alle pitture, marmi, bronzi ercolanesi, ed alle statue, resti fermo l'antico divieto di prederne copie, o disegni; giacché la pubblicazione dei monumenti inediti di questo genere è particolare occupazione della suddetta Reale Accademia [...]*⁵³⁴. Il divieto riguardava, come si è detto, solo i monumenti inediti di cui venivano pubblicate illustrazioni ed inserti in un'opera periodica programmata da Giuseppe Bonaparte⁵³⁵.

Il lavoro di restauro più imponente di quegli anni era quello dell'Anfiteatro, che, però, fu interrotto alla caduta dei Murat. Arditì in un'esauriente relazione inviata al Ministro dell'Interno Ruffo in data 12 marzo 1822, esponeva la proposta di un nuovo piano di restauri dei monumenti pompeiani e sottolineava l'urgenza di formare di una commissione, si legge

⁵³¹ S. Casiello B. Sammarco, *Tecniche tradizionali di intervento...*, op. cit., p.327, nota 3.

⁵³² XXIX C.1.4.3 Soc. Nap. St. Patr. *Pompei. Disordini e abusi*. Raffaele D'Ambra 16 ottobre 1848

⁵³³ PAH, addenda, volume 1, 4 Aprile 1813, pp. 262-269.

⁵³⁴ *Ivi*, p.262.

⁵³⁵ P. D'Alconzo, *La tutela dei beni artistici...*, op. cit., p. 37.

infatti che *infino dal 1815, ne manifestai la urgenza al Ministro dell'Interno di quel tempo, il quale (dopo aver nominata a quest'oggetto una Commissione del Consiglio degli edifici composta de Signor Avellino Minervini) soggiunse a me scrivendo: 'Io pero desidero, che anche voi diate il vostro avviso sul restauro stesso; circa il modo da conservare quel superbo monumento'*⁵³⁶.

Dai documenti francesi emerge spesso l'utilizzo di riattazioni di stucchi, intonaci e di strutture con grappe di ferro. Il 13 Giugno del 1812 veniva riportato che *le fabbriche si sono andate riattando, conforme al solito e ponendo tegole su i colli de muri che io ho stimato convenienti*⁵³⁷. Il 16 gennaio del 1813 *si riattano a suo luogo i marmi trovati caduti del sepolcro vicino alla campagna sul lato sinistro della strada*⁵³⁸, e qualche giorno dopo, il 23 gennaio 1813 *per farvi leggere la lapida che la contiene, ha bisognato scalpellare tutta la superficie e spogiarla dell'antico suo stucchi e rendere scoperti i mattoni e lateralmente porvi delle grappe di ferro per sostenerla*⁵³⁹.

Arditi aveva già espresso con *il Nuovo piano degli scavi di Pompei*, redatto da lui stesso nel 1811, i metodi di restaurazione delle fabbriche; e differiva molto più nell'esposizione che nella sostanza dalla proposta di regolamento del 1808. Con il nuovo piano si presero in considerazione tre elementi, i mezzi di come attivare gli scavi, il sito da farsi, e come eseguirli. Si propose per i mezzi la permuta dei terreni *che cuoprano la città di Pompei, nell'estensione di circa 270 moggi; permuta, che decretata già del Re Giuseppe medesimo, oggi finalmente sotto gli auspici degli attuali nostri sovrani, e per l'instancabile premura dell'attual Ministro dell'Interno, è venuta ad effetto*⁵⁴⁰.

Per il sito Arditì propose diverse soluzioni, una delle quali prevedeva l'impiego di due gruppi di operai, in modo che mentre la prima si accingeva a scavare per intero la città, l'altra si interessava di ricercare le mura esterne, per identificare le porte e le strade maggiori. Nel piano era coinvolto anche Pietro La Vega, che aveva il compito redigere e trasmettere al direttore generale un rapporto settimanale e un bilancio mensile dell'introito, in cui si legge che *resterà incaricato di disporre le riparazioni che giudicherà necessario debba farsi per la manutenzione delle fabbriche dei pavimenti e delle pitture*⁵⁴¹.

⁵³⁶Relazione di M.Arditi al Ministro Ruffo, 12 marzo 1822. ASN MPI, FS 2080/210 edita in M.Pagano, *Metodologia dei restauri borbonici a Pompei ed a Ercolano*, in *Rivista di Studi Pompeiani*, vol. V, 1991-1992, ed l'Erma di Bretschneider, Roma 1994.

⁵³⁷PAH, volume 1, 13 giugno 1812 p.84.

⁵³⁸PAH, addenda, volume1, 16 gennaio del 1813, p.258.

⁵³⁹PAH, addenda, volume 1, 23 gennaio del 1813, p.258-259.

⁵⁴⁰PAH, addenda, vol.1, 22 aprile del1811, *Nuovo Piano degli scavi*, p 240

⁵⁴¹PAH, addenda, vol.1, 22 aprile del1811, *Nuovo Piano degli scavi*, pp. 240-248.

Nel regolamento *per la direzione degli scavi della Città di Pompei*⁵⁴² del 28 febbraio del 1811, erano definiti gli indirizzi da seguire nel lavoro di restauro. Nel documento agli artt. 4-5, si poneva la necessità di nominare un soprastante per ciascuna compagnia di lavoratori che possa garantire *l'esatta conservazione delle pitture e delle antiche fabbriche come della consegna di tutti gli oggetti che si rinverranno*⁵⁴³. Successivamente era esplicitata l'esigenza di *tener da parte un numero considerevole di tegole e travi per coprire gli edifici*⁵⁴⁴, mentre nell'art.-19 si ordinava *di tener pronti degli incannucciati per coprire delicatamente le pitture che si vanno a scoprirsi ed i pavimenti a mosaico si copriranno durante l'inverno di lapilli. Inoltre le cime dei muri si copriranno con tegole su ambe le facce*⁵⁴⁵.

Un altro protagonista del decennio francese, come già anticipato, è Celestino, pittore figurista, iscritto alla Corporazione dei pittori napoletani⁵⁴⁶, promotore della formazione dei giovani artisti che dovevano, a suo avviso, essere educati a riconoscere e ad imitare la maniera di colorare degli antichi maestri, ritenendo insufficiente una formazione basata solamente sul disegno e sull'utilizzo delle tecniche pittoriche. Alla morte di Giacinto Diano, professore di disegno e maestro di pittura nella Reale Accademia di Belle Arti, Celestino chiese di poterlo sostituire con la creazione di una cattedra dedicata allo studio del colore, poiché agli allievi napoletani mancava questo tipo di formazione⁵⁴⁷. Descritto come un giovane di grande abilità, svolgeva la professione tra Roma e Napoli garantito dal Direttore Domenico del Mondo, ma nonostante la sua attività e le sue competenze, attraversò un periodo di difficoltà economiche che lo indussero ad implorare il Re di concedergli la carica di pittore di corte, nella lettera si legge *Ecc. Sign. re D. Andrea Celestino Pittore è ricorso alla M. del Padrone, ed esponendo i suoi servigi di aver fatto un quadro nella R. I. chiesa di Pressano, rappresentate S. Michele Arcangelo che fulmina i demoni, che meritò il gradimento del Sovrano, ha esposto anche le sue indigenze a non poter soggiacere ai bisogni della sua famiglia e ciò non puote estrinsecare i suoi deboli talenti. Conchiude implorando dal nostro amabile Sovrano la grazia di onorarlo di pittore di corte, con assegnarli un mensual soccorso per sostenere la sua famiglia e le spese di sua professione in Roma o vero a Napoli, e così potrà far saggi di miglior gradimento che una tal grazia si è fatta a suoi compagni impiegati per la stessa chiesa in servizio del Re. Un tal ricorso si è benignato V. E. rimetterlo affinché sentito D. Domenico del Mondo li riferissi quello re l'occorre.*

⁵⁴²ASN Min. int. , FS. 1007 edito in M.Pagano, *Metodologia dei restauri borbonici a Pompei ed a Ercolano*, in *Rivista di studi Pompeiani*, volume V, 1991-1992, ed, L'Erma di Bretschneider, Roma 1994, p.172.

⁵⁴³*Ibidem*

⁵⁴⁴ASN Min. Interni, FS. 1007. Art.18 del 28 febbraio del 1811, in M. Pagano, *Metodologia dei restauri borbonici a Pompei ed a Ercolano*, op.cit, p.172.

⁵⁴⁵M. Pagano, *Metodologia dei restauri borbonici...*, op. cit., pp. 169-191.

⁵⁴⁶Cfr. G. Prisco, P. D'Alconzo, *Restaurare, risarcire, supplire...*, op. cit., pp. 72-86.

⁵⁴⁷Cfr. ASN, min. int., f. 970, cc. n. n., supplica del 13 Agosto 1803.

Adempiendo ad un tal venerato comandamto mi do l'onore farle presente, esser vero che Andrea Celestino sia Giovine di molt'abilità, essendo stato da molti assicurato, ed in particolare dal Direttore del Mondo, è vero anche di aver fatto il quadro nella R. I. chiesa di Pressano, ed ha incontrato il comune gradimento. Il dire poi che altri suoi compagni abbian goduto mercè di tali meriti la grazia da lui chiesta, questa non è mia notizia, ne ha portato copie dei dispacci e documenti che rettificassero l'assunto: ma per non restarci con scrupolo rimetto a V. E. la relazione fattami da Mundo; tanto per iannacci quanto per il d.to Pittore resto pien di rispetto facendole profondis.ma riverenza (fol. 167 r v)⁵⁴⁸.

Il suggerimento avanzato da Celestino fu ripreso più tardi nell'ambito della riforma dell'Accademia del 1809 per volere di Gioacchino Murat, tuttavia l'incarico, nel quale l'insegnamento del colore andava unito a quello del restauro dei dipinti, fu affidato a Paolino Girgenti, pittore dedito all'esecuzione di disegni tratti da Capolavori pittorici della collezione farnesiana. Girgenti si trasferì giovane a Napoli, dove fin dal 1790, fu incaricato di disegnare i quadri di Capodimonte che dovevano essere incisi, fu, inoltre, nominato maestro di Nudo nel 1804 e poi di Pittura nel 1806.

L'idea di proteggere dipinti *in situ* portava il mondo accademico napoletano a concentrarsi sulla ricerca di una vernice efficace, che potesse preservare i dipinti dal degrado, affidandone la risoluzione di ogni problematica. A fronte del fenomeno dello sbiancamento dei dipinti, l'applicazione di una vernice sembrava un efficace rimedio. Le sue alterne vicende costituiscono un nodo centrale nella storia della tutela della pittura murale antica, della tecnica esecutiva, del metodo di pulitura, del tipo di rattivante o protettivo, del diritto al segreto dell'invenzione, della mancanza di requisiti professionali dell'inventore e dell'empirismo della sperimentazione. Temi che andranno a caratterizzare il XVIII secolo e gran parte del secolo successivo, inoltre il decennio francese rivestì un ruolo fondamentale per aver introdotto l'uso della chimica.

Durante il decennio Francese, la maggiore resistenza a operare stacchi indiscriminati e il perseguimento dell'ideale della conservazione integrale di case e di edifici pubblici con le loro finiture e arredi, incoraggiava la ricerca di un protettivo ottimale destinato per la prima volta non solo ai dipinti musealizzati ma anche a quelli rimasti *in situ*. La lunga sperimentazione sulla vernice ebbe inizio su invito di Arditi, allora direttore del Museo, la cui attenzione alla conservazione dei dipinti discendeva da una più moderna concezione dello scavo di Pompei secondo cui *Dissotterrare la città e non già [...] trovare oggetti antichi*⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ASN, fasc. 1550, inc. 3, fol. 167.

⁵⁴⁹PAH, addenda, volume 1, 28 settembre del 1809, p.232.

Fortemente convinto delle capacità di Celestino, Arditi lo incaricò di realizzare una vernice, si legge infatti che *Pitture non poche e non ineleganti si sono scoperte, che ora di mio ordine stanno disegnando: e quando dico pitture di circa due mila anni, dico cose, che noi soli abbiamo in tutta l'Europa*⁵⁵⁰.

La scelta della cera come base della sua vernice, fondata sulla convinzione iniziale che si trattasse della tecnica esecutiva, trovava l'assunto nell'idea di un materiale che penetrasse in profondità nella porosità dell'intonaco, per impedire che i sali veicolati verso la superficie dipinta ne potessero causare lo sbiancamento e, conseguentemente, la caduta di colore.

L'invenzione di tale protettivo è attribuita appunto a Celestino ed è documentata da due relazioni, la prima del 1811 e l'altra del 1827, entrambe consentono di ricostruire il metodo di lavoro e le sue tappe.

Nella prima relazione Celestino esprimeva la convinzione che la tecnica con cui doveva confrontarsi era l'encausto, seguirà dopo una lunga interruzione degli esperimenti, una loro ripresa negli anni 20 dell'800; questa seconda fase riporta l'adozione ufficiale della vernice per i dipinti staccati; accompagnata dalla certezza, maturata nel frattempo in Celestino che tali dipinti fossero eseguiti ad affresco. La prima fase era caratterizzata da operazioni di tipo estetico, quali stuccature e reintegrazioni pittoriche; la seconda era tutta centrata su problemi di tipo conservativo, con una riflessione sulle cause del degrado, individuate nel dilavamento prodotto dalle acque piovane e nella presenza di sali. Ai danni causati dal movimento dei sali, occorreva, a suo avviso, impedire ogni contatto con l'aria mediante una vernice che avesse una funzione di barriera. Conscio degli insoddisfacenti tentativi compiuti dai suoi predecessori, Celestino li riprodusse sperimentalmente per applicarli su alcuni frammenti d'intonaco. Avendo così avuto conferma che le soluzioni a base di resina ingiallivano e una volta asciutti risultavano permeabili all'acqua, le sue ricerche si restringevano alla cera.

La sperimentazione del nuovo protettivo ebbe inizio, come si è detto, nel 1811, su alcuni frammenti del Museo Borbonico. Nel maggio del 1813 ci si confrontò con una pittura pompeiana di recente scoperta, di proprietà di Carolina Murat, raffigurante la *Vittoria* o la *Pace Alata*⁵⁵¹. A causa della mancanza di fondi e il mutato clima politico, la sperimentazione fu sospesa, consentendo di verificarne gli effetti e i risultati sul lungo periodo. Nel 1824 il tema del degrado degli intonaci dipinti tornava ad essere attuale, e ispezionando le opere che erano state oggetto di sperimentazione, si osservò che le parti trattate dalla vernice di Celestino

⁵⁵⁰PAH, addenda, volume1, addenda, 28 settembre 1809, pp. 232-233.

⁵⁵¹Cfr. G. Prisco, *La ricerca sulle vernici dal Primo Ottocento all'Unità*, in M. I. Catalani, G. Prisco (a cura di), *Storia del Restauro dei dipinti ...*, op. cit., pp. 127-128.

erano rimaste inalterate, mentre le altre si erano deteriorate. Attraverso un rescritto reale, fu ordinato di riprendere gli esperimenti, questa volta *in situ* nell'area archeologica di Pompei.

Celestino, consapevole della complessità dei fenomeni di degrado che si sarebbero manifestati *in situ*, e non risolvibili con la sola applicazione di un protettivo, si rifiutò di condurre l'esperimento. Nel contempo l'Accademia Ercolanese istituì una commissione di chimici incaricati di condurre le analisi sulle sostanze naturali e artificiali ritrovate a Pompei, rivolgendosi, in particolare, a due eminenti scienziati napoletani, Andrea Covelli e Francesco Lancellotti, soci dell'Accademia delle Scienze, chiamati a esercitare una funzione di controllo su materiali e procedimenti applicati al restauro.

Il primo punto esaminato fu quello relativo ai sali, considerati ineliminabili poiché contenuti nei materiali da costruzione utilizzati. Si concordò sulla necessità di creare una barriera attraverso una vernice, quella di Celestino, che a giudizio della commissione non alterava le tinte, ma preservava le pitture *in situ* dalle effluorescenze preservandole dall'azione dell'aria.

L'esame dei chimici dimostrò, infatti, che il preparato preservava i pigmenti dall'azione dell'umidità, dell'aria e dell'acido carbonico⁵⁵². Una sperimentazione che si differenziò in maniera sostanziale dalle precedenti, in quanto la finalità del risultato non aveva solo una valenza ravvivante ma doveva assurgere anche alla funzione protettiva.

L'attività di ricerca, promossa e gestita dalle istituzioni napoletane sui metodi conservativi, paradossalmente dimostrava una sfiducia di fondo, testimoniata, come si è detto, dalla realizzazione di riproduzioni delle pitture prima dell'applicazione dei preparati, che non garantivano una totale assenza di possibilità di arrecare danni irreversibili alle superfici dipinte.

⁵⁵²Cfr. AS-MANN, IV 3, f.lo 4, 1811-1829, Relazione dei chimici Francesco Lancellotti e Nicola Covelli. *Esperimento fatto dalla vernice inventata dal Prof. Celestino. Parere della Società Reale Borbonica su detta vernice. Vantaggi che offre. Preparazione e modo di applicarla*, Settembre 1825.

Parte terza. La scienza e il restauro dal 1815 al 1830

3. La chimica applicata al restauro negli anni della Restaurazione (1830): le prime sperimentazioni.

A partire dagli ultimi decenni del Settecento ebbe inizio la collaborazione con chimici e fisici per indagare sui materiali costitutivi e sulle tecniche esecutive dei manufatti artistici. Il contributo delle discipline scientifiche si articolava in tre filoni di ricerca, che corrispondono oggi a tre metodologie ancora in uso⁵⁵³, ovvero lo studio dei materiali e delle tecniche esecutive degli oggetti artistici del passato, l'accertamento dello stato conservativo con l'individuazione delle cause di degrado e l'eventuale elaborazione di metodi d'intervento con la sperimentazione di nuovi materiali.

Le ricerche nascono in un nuovo clima che si respirava nel settore dell'archeologia delle antichità, condizionato dalle posizioni illuministiche e riformiste che influenzavano ogni ambito del sapere, alimentato dal desiderio di conoscenza dei metodi antichi di composizione delle pitture parietali di Ercolano e Pompei, si assisteva alla diffusione della scienza che andava a sostituire la pratica empiristica che aveva arrecato gravi danni agli apparati pittorici rinvenuti nel corso del Settecento.

Si assiste, quindi, alla nascita di quella che oggi va a costituire una vera e propria disciplina scientifica, che affonda le sue fondamenta nelle ricerche condotte a partire dal XVIII secolo nelle aree archeologiche vesuviane. Pompei aveva offerto, infatti, la grande possibilità di confrontare le indicazioni date dalle fonti antiche con le evidenze materiali dei ritrovamenti.

I reperti archeologici rinvenuti, già da subito, richiesero il contributo di chimici, biologi e mineralogisti e ben presto fu avviata una collaborazione interdisciplinare. Contestualmente ai progressi nazionali avanzati sui materiali per l'arte e l'industria, testati nel campo del restauro a Napoli, a Pompei ed Ercolano, la chimica cambiò l'approccio di analisi dello studio degli oggetti d'arte.

Le prime analisi erano condotte da studiosi stranieri, in particolare francesi, che si distinguevano per l'approccio avanguardistico nello studio della tecnica esecutiva della pittura antica, che fu oggetto di ricerche in Francia già a partire dal Settecento, prima con l'abate Du Bos, e poi successivamente con il conte Caylus, uno dei primi cultori della pittura ad encausto. Luigi Lanzi, archeologo già nel XVIII secolo aveva riportato tutte le esperienze che erano state avanzate nel campo della pittura ad encausto, da quelle francesi, ricordate nell'*Encyclopédie*, agli esperimenti dell'Abate Requeno, fino a quelle di un pittore che aveva

⁵⁵³Cfr. P. Bensi, *Profilo dei rapporti tra chimica e beni culturali in Italia nel XIX secolo*, in *Rendiconti Accademia nazionale delle Scienze detta dei XL, Memorie di Scienze Fisiche e Naturali*, suppl. v.23 (1999) pp. 135-144.

visto lavorare a Firenze nel 1780, concludendo con la sua testimonianza scrivendo che *senza dir dei chimici, che hanno contribuito coi loro lumi agli avanzamenti di quest'arte, la scuola pittorica di Roma prese in certo modo, a educarla, a crescerla, a condurla a maturità*⁵⁵⁴.

Il progresso degli studi scientifici in Francia si fondava sul ricorso alla chimica mediante le analisi dei pigmenti e delle loro qualità integrate con le indagini sugli effetti della luce sui colori⁵⁵⁵. Nel 1792 l'opera di Jean-Antoine Chaptal, *Elementi di Chimica*, fu pubblicata e tradotta in italiano a Napoli, Cavaliere dell'ordine del Re, Conte di Chanteloup, professore di Chimica a Montpellier, ispettore onorario delle miniere del regno francese, membro di varie Accademie di Scienza e di Medicina e ministro di Napoleone, sosteneva che la chimica doveva entrare nei programmi di una corretta preparazione culturale⁵⁵⁶. Egli fu il primo a comprendere la necessità di utilizzare la chimica applicata alle arti, come si evince nella sua opera tradotta nel 1808, a un anno di distanza dalla prima edizione francese *Chimie appliquée aux arts*.

Interessante è la definizione che egli dava dell'utilità di questa scienza applicata all'arte secondo il quale, infatti, *il vero mezzo di illustrare le arti, consiste non tanto in descrivere con esattezza i processi, quanto ridurne a principi generali tutte le operazioni. La scienza porta lume a ciascuna operazione ne spiega tutti i risultamenti, fa che l'artista si renda padrone dei suoi processi, a segno di variarli, semplificarli e perfezionarli*⁵⁵⁷. Vincenzo Cuoco, scrittore e storico nel rapporto a Gioacchino Murat scrisse *Per la riforma dell'istruzione del Regno di Napoli*, sostenendo l'importanza dell'interdisciplinarietà tra le arti e la scienza, proponendo una scuola applicata alle arti unita ad un museo destinato a raccogliere i modelli di tutte le macchine⁵⁵⁸. Chaptal, a differenza di Cuoco, parlava di mestieri più che di arti, ma entrambi promuovevano l'importanza della conoscenza di acquisizioni tecniche attraverso la scienza.

Durante il decennio francese, l'interesse per le sperimentazioni dell'uso della cera portò alla diffusione dell'interesse nel settore delle tecniche artistiche ed della conservazione, grazie agli studi del Giovanni Fabbroni, ricercatore toscano, che all'inizio dell'Ottocento si occupava degli studi sui i leganti relativi alla policromia di un sarcofago egiziano, sostenendo l'uso della cera come protettivo dei dipinti murali e delle sculture. I materiali cerosi erano di grande attualità alla fine del Settecento, grazie al dibattito sulla tecnica della pittura murale romana a Pompei

⁵⁵⁴A. Conti, *Esperienze di fisica e di chimica sulla pittura*, in A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Ed. Electa, Milano 1988, pp. 140-144.

⁵⁵⁵Cfr. *Ibidem*.

⁵⁵⁶Cfr. M. Torrini, *La discussione sulle scienze*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e civiltà della Campania. Il Settecento*, ed. Electa Napoli, Napoli 1994, pp. 405-418.

⁵⁵⁷A. Rorro, *Prime analisi chimiche sulle pitture murali antiche*, in p.97

⁵⁵⁸Cfr. V. Cuoco, *Scritti vari*, N. Cortese, F. Nicolini (a cura di), parte seconda, periodo napoletano 1806-1815, ed. Laterza, Bari 1924, pp. 3-4, 94, 112, 131.

e a Ercolano di cui Winckelmann fu il primo a tentare di risolverne i dubbi, proponendo indagini chimiche sulle pitture, si legge, infatti *la maniera con cui le hanno trattato è un tantino troppa disinvolta e alla Cavaliere. Io so per certo che colla intonaca antica colorita non si sia fatta nessuna risoluzione chimica, metodo infallibile per certificarsi ma bastava almeno a dire che il colore fregato si levava dal muro: sarebbe stato da appagarsi all'ingrosso. Ma adesso non vi si può fare nessuna pruova, barbaramente hanno inverniciate le Pitture e la Vernice ha la virtù di staccare i colori a vista d'occhio. [...] La conservazione dipende dall'intonaca fatta dagli antichi con più arte e industria*⁵⁵⁹.

Con Chaptal, la cera veniva considerata parte della composizione chimica dei colori antichi, deduzione raggiunta in seguito alle analisi condotte sui campioni ritrovati in una bottega pompeiana di un commerciante di colori⁵⁶⁰.

La corte francese era aperta agli scambi internazionali, in particolare con Napoli. Già alla fine del Settecento, infatti, in Francia, ci si rese conto che i vecchi metodi utilizzati non erano compatibili con il comportamento dei materiali antichi, pertanto si iniziò a cercare nuove tecniche e metodologie. Prima con Giuseppe Bonaparte, poi con Gioacchino Murat, l'approccio adottato prevedeva una prima fase, preliminare al restauro sulla materia, di indagine sulla tecnica pittorica seguita da esperimenti di materiali innovativi che garantissero una buona durata ed impedissero alterazioni nel tempo. In questo modo si consolidava la convinzione secondo cui i problemi di conservazione delle opere d'arte erano connessi allo scorrere del tempo che comportava alterazioni cromatiche e criticità strutturali irreversibili, a ciò si aggiungeva l'uso di materiali impropri partecipando al degrado del bene da tutelare.

Durante il periodo napoleonico, con la ripresa degli scavi, Carolina Murat si dimostrava particolarmente attenta ai problemi conservativi degli affreschi pompeiani, infatti, da una sua lettera al Conte Zurlo si evince che *si dovrebbero asportare le pitture che agenti atmosferici potrebbero danneggiare, solo dopo aver riprodotto a disegno gli ambienti [...] accoglierò con prontezza un progetto operativo che abbia come scopo accelerare le scoperte, ma assicurando nel contempo la conservazione di tutto quel che può interessare le arti*[...] ⁵⁶¹.

Altra figura che, assieme ad Arditì, contribuì ad accendere, in Carolina, l'interesse per le antichità, fu l'arcivescovo di Napoli, Giuseppe Capece, noto erudito in materia. Il rapporto di fiducia creatosi tra il chimico francese Chaptal e la Regina fu sancito dalla consegna di sette

⁵⁵⁹J. Winckelmann, *Lettere italiane*, Ed. Feltrinelli, Milano 1961, pp. 302-303.

⁵⁶⁰Cfr. J. A. Chaptal, *Sur quelques couleurs trouvées à Pompei*, in *Annales de Chimie*, 70, 1809, prima serie, pp. 22-31.

⁵⁶¹ASN, Primo inventario Ministero dell'interno, primo inventario, 1812, fasc. 1007, inc. 7, edito nel catalogo della mostra, *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, Parigi gennaio – marzo 1981, Napoli aprile – luglio 1981, ed. Gaetano Macchiaroli, Napoli 1981, nota 90, p.30

campioni di colori rinvenuti in una bottega di un venditore di colori, non lontano dalla casa di Pansa, che fornì al chimico, come si è detto, l'occasione per un approfondimento scientifico da cui derivò la pubblicazione⁵⁶² di un testo dedicato ai colori pompeiani. Si legge, a tal proposito, *che in questa fila di case nel 1809 si trovò, una bottega di un venditor di colori. Le mostre al num. di sette rimesse a Parigi al sig. Chaptal che l'assoggettò all'analisi chimica. Se ne parla nell'Esprint des Journeaux Mai nel 1809 vol. V Bruxelles. Il sig. Chaptal ve ne trovò quattro che non avevano ricevuta preparazione dalla mano dell'uomo, cioè una argilla verdasta e saponosa, un'ocra di un bel giallo, un bruno rossigno, ch'opipo essere prodotto dalla calcinazione dell'ocra gialla ed una pietra pomice leggiera e bianca. Le altre afferivano a colori composti cioè la prima un bleu intenso su cui faceva una leggera effervescenza l'acido muriatico e nitrico, egli giudicò che fosse composta di ossido di rame di calce e di alluminia. La seconda era una sabbia di bleu pallido, che trovò composta de medesimi principi. Nella terza si distingueva una bella tinta di rose, ch'egli considerò come una vera lacca, il cui principio colorante deriva dall'allumina. Tutti questi colori erano destinati alla pittura e specialmente alla vernice de vasi mescolati*⁵⁶³.

Nei vasi di terracotta rivenuti erano presenti dei colori, che non erano misture, ma pigmenti puri non mescolati con altri elementi, pertanto furono inviate a Chaptal per un'analisi chimica più approfondita. Chaptal, attraverso il solo esame autoptico, vi riconobbe quattro tipologie di componenti, ovvero un'argilla verdastra, un'ocra gialla raffinata, un bruno rossastro ed infine una pietra pomice. Gli altri tre colori non mescolati furono da lui definiti composti, e risultò necessario farne un'analisi chimica. Il primo dei tre colori era un blu intenso, poi venne presa in esame una sabbia di color blu pallido. In entrambi i composti fu rinvenuta la presenza di calce e alluminia. L'ultimo colore, una bella tinta rosa, Chaptal ritenne essere una lacca i cui fattori coloranti erano derivati dalla presenza dell'allumina, inoltre ne constatò la buona conservazione nei secoli.

L'analisi confermava la bontà delle ipotesi sui rinvenimenti e dunque la presenza dei colori per dipingere. Gli esiti della ricerca furono pubblicati in una rivista specialistica francese nel 1809 e ben presto i risultati furono riportati da molte guide di Pompei, diffondendosi in tutta l'Europa. Chaptal non fornì in tale testo soltanto notizie utili sui materiali pompeiani, ma anche un elenco della varietà di tinte utilizzate dagli antichi nelle decorazioni delle pitture.

⁵⁶²Cfr. J. A. Chaptal, *Sur quelques couleurs trouvées a Pompeia*, in *Annales de Chimie*, prima serie, 70, 1809, pp. 22-31.

⁵⁶³D. Romanelli, *Viaggio a Pompei a Pesto e di ritorno a Ercolano ed a Pozzuoli dell'abate Domenico Romanelli prefetto della biblioteca de' ministeri e socio di avere accademie*, parte prima, Tipografia Angelo Trani, Napoli 1817, pp. 127-128.

Pompei era diventata il crocevia della cultura europea, un luogo di formazione non solo per architetti e archeologi ma anche per scienziati che giungevano da ogni parte d'Europa. Successivamente il famoso chimico inglese Humphry Davy, tra il 1814 e il 1815, fornì ulteriori risultati chimici sulle decorazioni pompeiane, infatti, giunto a Napoli per studiare i fenomeni vulcanici proseguì nella linea tracciata da Chaptal effettuando ulteriori indagini su pitture murali antiche, provenienti dalle rovine di Pompei e dalle Nozze Aldobrandini⁵⁶⁴.

A differenza di Chaptal, egli non lavorava sui pigmenti allo stato puro, bensì su quelli direttamente prelevati dalle pitture murali. Davy, sulla scia di Chaptal integrò i risultati analizzando i prelievi di campioni provenienti direttamente dalle superfici dipinte pompeiane, confrontandoli con altri esempi di pittura antica, constatando un'assenza di leganti di origine animale o vegetale e la presenza di cera nelle finiture, già ipotizzata da moltissimi studiosi⁵⁶⁵. Riguardo alla tesi di Chaptal, circa il colore rosa corrispondente ad una lacca, egli non riuscì a definire con precisione se quest'ultimo fosse di origine vegetale⁵⁶⁶ o animale, mentre sulla maniera in cui gli antichi applicavano i colori, affermava di non aver trovato tracce di cera, sebbene la consigliasse come protettivo. Davy sosteneva che i romani conoscevano tutti colori noti impiegati successivamente nel Rinascimento individuando anche due ulteriori colori non ancora noti fino a quel tempo e usati dai maestri del passato, si trattava dell'azzurro egiziano⁵⁶⁷ e della porpora marina o lacca marina (Tyrian or marine purple)⁵⁶⁸. Ai fini della costruzione delle prime teorie del colore, Davy sottolineava che la parsimonia della maniera della pittura romana derivava dal contrasto della vivacità dei colori e non dall'utilizzo di colori accessi⁵⁶⁹.

Il saggio di Davy, pubblicato a Londra nel 1815, presentava un approccio meno scientifico di Chaptal ma più completo dal punto di vista storico. La sua importanza nell'ambito dell'archeologia vesuviana fu comprovata successivamente nel 1818, quando ricevette l'incarico di esaminare i papiri ercolanesi al Museo di Napoli.

⁵⁶⁴Cfr. H. Davy, *Some experiments and observations on the colours used in painting by the Ancients*, in *Philosophical Transactions of the Royal Society of London: W.Bowyer and J.Nicholas*, Londra 1815, vol.105, pp. 97-124. Canova promosse sotto Papa VII l'acquisto delle *Nozze Aldobrandine* da Vincenzo Nelli che le cedette per 10'000 scudi. È probabile che prima dell'acquisto il famoso artista l'abbia fatto analizzare dal suo amico Davy.

⁵⁶⁵Cfr. A. Rorro, *Prime analisi chimiche sulle pitture murali antiche*, in *Bollettino d'Arte*, volume speciale 2003, M. I. Catalano in G. Prisco e M.I Catalano (a cura di), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del convegno internazionale di studi Napoli, Museo di Capodimonte 14-16 Ottobre 1999, Ed. Istituto Poligrafico della Zecca, volume speciale, Roma 2003, pp. 97-101.]

⁵⁶⁶Cfr. H. Davy, *Some experiments and observations on the colours...*, *op. cit.*, pp. 97-124.

⁵⁶⁷La questione sull'azzurro egiziano è coerente con quanto veniva affermato da Plinio cioè che questo colore veniva fabbricato a Pozzuoli.

⁵⁶⁸Cfr. H. Davy, *Some experiments and observations on the colours...*, *op. cit.*, p. 120.

⁵⁶⁹Cfr. F. Mangone, *Pompei Hittorf e la policromia nel primo Ottocento*, in *Ananke*, 82, ed Alinea, Settembre 2017, pp. 67-71.

Grazie al suo successo per la scoperta del potassio, fu, infatti, inviato dal Re d'Inghilterra ad Ercolano per aprire i papiri ercolanesi semi-carbonizzati della Villa dei Papiri, lui ne prese una dozzina e li distrusse senza neanche che si riuscisse a leggerne una parola⁵⁷⁰. Il metodo adoperato fu accostato agli esperimenti di G. Fabbroni, scienziato toscano, coinvolto nei primi anni dell'Ottocento nei problemi di restauro cartaceo, le sue indagini si basavano su prove di sbiancatura di stampe antiche mediante composti di cloro, un metodo già proposto da Chaptal, senza, però, prevedere i danni che avrebbe inflitto ai manufatti.

Questo approccio metodologico, dimostrava i limiti di un'applicazione senza opportune verifiche, delle nuove scoperte scientifiche, ottenendo risultati disastrosi per le opere d'arte. La scelta di rivolgersi a Chaptal e Davy era giustificata dalla loro nota competenza, in particolare Davy, per riprendere le parole di Oliver Sachs, *era capace di cavalcare la cresta di una grande onda di potere scientifico e tecnologico*⁵⁷¹. Risulta interessante esplorare le interazioni concettuali e tecnologiche tra il settore scientifico e quello artistico, che si intravedono soprattutto a partire dai primi decenni dell'Ottocento. Infatti, come si legge nel testo di Sachs *ai primi dell'Ottocento l'unità delle due culture esisteva ancora [...] c'era una grande voglia di chimica, si credeva che fosse un mondo nuovo e potente (ma non arrogante) non solo per comprendere il mondo ma anche per guidarlo verso una condizione migliore [...] Davy incarnava questo ottimismo*⁵⁷². Davy era amico di Samuel Taylor Coleridge, e le sue conferenze erano seguite con interesse anche da Mary Shelley⁵⁷³, che intanto stava iniziando la stesura delle pagine di Frankenstein⁵⁷⁴, l'appassionato elogio alla chimica, si legge, infatti, che *questi filosofi [...] sono penetrati nei recessi della natura e hanno reso noto il suo intimo lavoro [...] hanno individuato la natura dell'aria che respiriamo; hanno conquistato poteri nuovi e quasi illimitati; possono comandare ai fulmini [...] prendersi gioco del mondo invisibile con tutte le sue ombre*⁵⁷⁵.

In Germania il pittore Carl Gustav Carus, studioso di botanica e geologia, attivo tra il Settecento e l'Ottocento scriveva che *l'uomo risulta anche sotto questo aspetto un tutto e la*

⁵⁷⁰Cfr. G. Torraca, *Chimica e restauro. La scienza per la conservazione*, in A. Riccio (a cura di) Atti del convegno tenuto a Milano nel 1983, Ed. Marsilio, Venezia 1984, pp. 145-150.

⁵⁷¹O. Sachs, *Zio Tungsteno, Ricordi di un'infanzia chimica (2001)*, Adelphi, Milano 2002, pp.147-148.

⁵⁷²*ibidem*

⁵⁷³Mary Shelley scrittrice attiva nell'Ottocento, fu l'autrice del romanzo gotico *Frankenstein (Frankenstein: or, The Modern Prometheus)*, pubblicato nel 1818.

⁵⁷⁴Cfr. M. Shelley, *Frankenstein ovvero il Prometeo moderno*, introduzione di M. Praz, Rizzoli, Milano 1994, p. 20.

⁵⁷⁵*ibidem*

scienza e l'arte, sebbene separate dall'intelletto, non possono mai esserlo completamente nella realtà⁵⁷⁶.

È opportuno sottolineare che sia grazie a Davy, con il suo opuscolo tecnico ed analitico, che a Chaptal, con il suo saggio ricco di approfondimenti, si apriva la strada alle future indagini sulle pitture antiche incoraggiate alle ricerche scientifiche, soprattutto in ambito chimico⁵⁷⁷. Il sostanziale contributo da cui anche le arti avevano tratto vantaggio, fu riportato per la prima volta nella rivista *Antologia*, opera di carattere tecnico-storico pubblicata in quegli anni, in cui il dibattito sulla tecnica esecutiva della pittura antica, le analisi chimiche sui colori, lo stato di degrado dei dipinti pompeiani venivano descritti in maniera dettagliata nella sezione *Arti Industriali*. In particolare, nel tomo terzo del 1821, nella sezione *Belle Arti*, Discorso III sulla pittura degli antichi dal titolo *Della parte che spetta all'istoria naturale e alla chimica nel divisar le ragioni dei colori di che si valsero gli antichi nella pittura*, di Pietro Petrini, indirizzata al Dott. Gaetano Cioni⁵⁷⁸, era riportato un riferimento esplicito agli studi chimici effettuati da Davy sull'uso delle sostanze adoperate dagli antichi nelle pitture in cui si è riscontrato l'uso delle lacche⁵⁷⁹, la cui presenza era stata confermata proprio in quei gli anni negli scavi di Pompei ed Ercolano e nelle rovine della casa di Cesari a Roma. L'articolo poi approfondiva il metodo adoperato dagli antichi considerandolo molto simile ai moderni procedimenti adottati per far precipitare l'allumina dispersa o sciolta con i colori vegetali. Davy allegò ai suoi studi alcuni passi tratti da Vitruvio e Plinio, i quali, come è noto, utilizzavano sostanze terrose per fissare i colori vegetali o animali.

Nel tomo IV della sezione Belle arti, dell'anno 1822, fu pubblicato il saggio dal titolo *Degli sperimenti che hanno servito di scorta a riconoscere nelle reliquie che ci avanzano dell'antica pittura le nature de'colori in essa adoperati*⁵⁸⁰, scritto da Pietro Petrini, ricercatore toscano,

⁵⁷⁶C. Carus, *Nove lettere sulla pittura del paesaggio, scritte tra il 1815 e il 1824*, Liepzig, 1831, citato in S. Bordini, *L'Ottocento*, Carocci, Roma 2002, pp. 259-263.

⁵⁷⁷Cfr. A. Rorro, *Prime analisi chimiche...*, op. cit., pp. 97-101.

⁵⁷⁸Gaetano Cioni valente medico toscano (1760-1851) fu professore di chimica e fisica all'Università di Pisa ma la sua attività accademica fu di breve durata. Decaduto Napoleone le autorità restaurate gli tolsero la cattedra e per sopravvivere lo studioso fu costretto ad accettare un modesto impiego presso la ferriera di Pistoia orientando da quest'esperienza i suoi studi scientifici verso la chimica industriale e la fisica applicata. Parallelamente all'attività scientifica non smise mai di coltivare i suoi interessi letterati e linguistici e nel 1796 pubblicò *le Novelle di Giraldo Giraldi*. Oltre che con Manzoni, Cioni fu in ottimi rapporti anche con il Leopardi. Era un assiduo frequentatore del circolo del Vieusseux, direttore della rivista *Antologia*, con cui collaborò ampiamente.

⁵⁷⁹Cfr. S. Augusti, *Le lacche antiche*, in *Colori Pompeiani*, Ed. De Luca, Roma 1967, pp. 39-40. Le lacche sono quei colori formati da una materia colorante organica di origine naturale e artificiale stabilmente fissata su di una sostanza generalmente minerale, funzionante da base o da supporto. Le lacche antiche erano sempre preparate da sostanze coloranti organiche naturali, di natura vegetale (da radici di foglie, erbe, fiori) o di natura animale (conchiglie) fissate su di un supporto costituito da una sostanza minerale naturale.

⁵⁸⁰P. Bensi, *Scienziati e restauratori nell'Italia dell'Ottocento. Una difficile convivenza*, in *Giovanni Secco Suardo: La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, Atti del convegno internazionale di studi,

professore di matematica e fisica a Pistoia e a Pisa, che, in una lettera indirizzata al Prof. Mazzoni, esprimeva le sue considerazioni circa la capacità della chimica di scorgere l'intima composizione di ogni specie di corpo e di ritrovare in quegli antichi avanzi di arte, la ragione dei colori e il metodo adoperato per la loro realizzazione.

A Davy fu riconosciuta la primogenitura nell'utilizzo della chimica per lo studio delle antiche pitture pompeiane, uno straordinario avanzamento nella disciplina reso possibile grazie al viaggio in Italia che svolse nel 1814, dopo aver fatto visita alle antichità. Tornato in patria, Davy descrisse le sue esperienze sui colori degli antichi nei volumi *Transazioni filosofiche* della Real Società di Londra. Pertini analizzò le conclusioni a cui era giunto Davy assieme a quelle di altri sperimentatori, avanzando delle riflessioni sui colori nativi o artificiali, sui metodi e varie pratiche del dipingere in uso presso gli antichi.

Dallo studio delle analisi chimiche si è potuto constatare l'inalterabilità dei bellissimi azzurri nestoriano e alessandrino rilevati sugli avanzi pittorici esposti alle intemperie, mentre per i colori artificiali, come le terre, tra cui il porporisso⁵⁸¹, la composizione non era ancora nota.

In merito ai rossi utilizzati dagli antichi nelle pitture a fresco nelle *Nozze Aldobrandine* e nelle *Terme di Tito*, era stata rilevata la presenza di ocre e di terre rosse, in altre porzioni di superfici pittoriche e nei frammenti d'intonaco degli edifici presso il monumento di *Caio Cestio* era stata ritrovata la presenza di rosso di cinabro, di rosso di minio e di ocre e terre rosse.

Si trattava degli stessi colori trattati da Plinio e Vitruvio nelle loro opere, individuandone i caratteri, la qualità, l'origine, la preparazione e la natura. Il cinabro, colore di grande pregio, utilizzato dagli antichi e in particolare dai romani, che tingevano con tale colore le pareti delle loro nobili camere e le statue degli Dei, aveva causato un errore nelle considerazioni di Requeno, in quanto aveva esaltato l'antica arte ad encausto. Si legge, infatti, che *le pareti delle più nobili camere erano tinte ed ornate con questo colore, adoperatovi un metodo di cui teremo parola a suo luogo, e che ha data occasione di un curioso abbaglio al Requeno per soverchio desio di esaltare l'antica arte degli encausti*⁵⁸².

I colori gialli antichi delle *Nozze Aldobrandine* erano costituiti da ocre rinvenute anche in alcuni dipinti delle case pompeiane, mentre un giallo tendente all'aranciato, di cui era colorata una porzione di intonaco di alcuni ruderi presso il monumento di *Caio Cestio*, dimostrato, poi, essere corrispondente al *massicot*, un colore misto al minio. Le ocre e i gialli di piombo erano

Bergamo 9-11 Marzo 1995, *Bollettino d'arte*, Supplemento n.96, ed Istituto poligrafico della Zecca dello Stato, Roma 1998, pp. 25-32. Petrini fu professore di matematica e fisica a Pistoia e a Pisa.

⁵⁸¹Cfr. S. Augusti, *I colori nella tecnica pittorica antica*, in *Colori Pompeiani...*, op. cit., pp. 33-38.

⁵⁸²P. Petrini *Degli sperimenti che hanno servito di scorta a riconoscere nelle reliquie che ci avanzano dell'antica pittura le nature de' colori in essa adoperati* al prof. Mazzoni, in *Antologia*, Discorso IV, Sezione Belle Arti, Tomo sesto, tipografia di Luigi Pezzati Firenze 1822 p.5

stati ritrovati in alcuni vasi di terra nei sotterranei delle *Terme di Tito*. Vitruvio e Plinio ne citavano solo due, il ceruleo e il turchino, di cui fu confermata la presenza da alcuni saggi effettuati su antiche reliquie. Inoltre, attraverso osservazioni fatte sulle pitture di Ercolano e di Pompei, sembra essere presente, un'altra tonalità di colore meno vivace, chiamata azzurro di rame, che, separata dalle sostanze terrose 'straniere', si era mischiata accidentalmente. Si trattava di un puro carbonato di rame, una sostanza simile al ceruleo di monte o alle ceneri azzurre, attualmente conosciute sotto il nome di *azzurro di Lamagna*. Dei bianchi va ricordato, come scritto da Plinio e Vitruvio, il bianco di creta, presente in numerosi avanzi di pitture antiche. Dei verdi si ha traccia grazie alle analisi di alcuni colori mescolati contenuti in un vaso trovato a Pompei in recenti scavi, inoltre si è potuto stabilire che i colori in cui il verde è prevalente sono il verde di *uliva*, simile alla terra verde di Verona, e un verde pallido, un colore minerale formato di carbonato di rame o malachite, misto ad una piccola percentuale di azzurro rame.

Secondo le analisi di Davy la *criscolla* era il più pregiato dei minerali descritti da Plinio, anche se si è, poi, scoperto che si trattava solo carbonato di rame artificiale, un'argilla imbevuta di solfato di rame che si trasformava in azzurro e si tramutava poi in verde per mezzo del giallo vegetale usato dagli antichi. I neri erano a base carbonacea del genere del nero di fumo, che si ricavava da materie vegetali ed animali bruciati.

Nella lettera di Petrini al Prof. Giuseppe Branchi⁵⁸³ contenuta nel Discorso VI, si legge *dei colori degli antichi perduti e delle nuove ragioni di colori che ne presero luogo nella pratica di dipingere dei bassi tempi e delle prime età dell'arte risorta*⁵⁸⁴, nella sezione Belle Arti, nel Tomo sesto, si auspicava l'uso della scienza per giungere alla conoscenza dei colori e degli *artifizi degli antichi*, e di come venivano adoperati nella pittura effettuando opportuni saggi ed esperimenti in modo da riconoscere la natura dei colori e i modi di trattamento. La chimica, attraverso gli esami svolti sui frammenti pittorici, dimostrava che di quei colori usati nell'antichità, alcuni se sottoposti allo trascorrere del tempo tendevano a deteriorarsi, altri, fortunatamente, restavano inalterati, infatti a tal proposito si legge che *e la medesima esperienza ha confermato quel principio teoretico datoci dalla chimica, cioè, che dei colori più permanenti e men sogetti a cangiare convien cercarli tra le combinazioni metalliche insolubili dell'acqua o saturate d'un'acido o condotte all'estremo loro grado d'ossidazione. Così le ocre*

⁵⁸³Giuseppe Branchi (1766-1847), professore di chimica nella R. Università di Pisa, scrisse diversi testi di chimica pubblicati su periodici scientifici nei primi decenni dell'Ottocento. Interessanti sono i volumi riguardanti la chimica applicata alle arti. A lui si devono le prime indagini nel 1791 con il prelevamento di campioni dalle tavole risalenti alla scuola toscana del Duecento-Trecento.

⁵⁸⁴*Antologia*, Aprile Maggio e Giugno, Firenze 1822, Sezione Belle Arti, *Discorso VI di Pietro Petrini al prof. Giuseppe Branchi tomo sesto ed Tipografia di Luigi Pezzati*, pp 521 - 545

rosse e le gialla, l'ematite, la sinopia, le terre bruciate, e altrettali composizioni colorite dagl'perossidi o dai carbonati di ferro possono considerarsi come le più durevoli⁵⁸⁵.

Petrini sosteneva che gli antichi non dovevano essere invidiati per la semplicità dei colori, ma per la scelta degli stessi. Nonostante nelle tavolozze moderne sia notevolmente accresciuto il numero dei colori a disposizione, secondo Plinio lo sfoggio dei colori rappresentava la decadenza di un'arte. Si legge, infatti, che *non si ebbe mai presso i romani e i greci tanta varietà di colori che allorquando volgea l'arte alla sua decadenza ne è testimone Plinio che in quello sfoggio di colori di che vennero in ambizione i pittori del suo tempo, vedeva gli estremi sforzi dell'arte moribonda*⁵⁸⁶, *Auctoritas artis extincta est ibi Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis*⁵⁸⁷. Lo stesso Davy, nelle sue considerazioni sui colori degli antichi nei suoi *Dialoghi sulla Pittura*⁵⁸⁸ affermava che i maestri della pittura greca, non usavano che solo quattro colori, come affermava anche Plinio, probabilmente ricordando male un passo di Cicerone⁵⁸⁹, aggiungendo che facevano poco uso di tinte floride e accese nei soggetti delle loro storie, e che piuttosto cercavano l'effetto più dal contrasto dell'accordo che dalla vivacità dei colori, si legge infatti *non diversi in ciò dai più chiari maestri della restaurata pittura, facevano poco uso delle tinte soverchiamente floride e accese nei soggetti delle loro istorie, e cercavano più dal contrasto dall'accordo che dalla vivacità dei colori*⁵⁹⁰.

Nella lettera scritta da Michele Ridolfi, pittore e restauratore responsabile di una piccola fabbrica di colori a Lucca⁵⁹¹, al Prof. Petrini, nel tomo successivo dell'opera suddetta, si descriveva l'esame chimico di un antico dipinto all'encausto⁵⁹², i sostenitori di tale tecnica erano Fabbroni, tra i moderni, e Plinio tra gli antichi, infatti si legge che *io non credo averle detto sig. P. alcuna cosa di nuovo e mi par di sentirle citar almeno Plinio fra gli antichi, Fabbroni tra i moderni, che intorno alla pittura encaustica ci hanno dati dei precetti, e mi pare ancora di vederle accennare certe pitture fatte ai di nostri con somiglianti processi, ma credo solo di aver*

⁵⁸⁵P. Petrini, *Sulla pittura degli antichi, discorso VI, Dei colori degli antichi perduti, e delle nuove ragioni di colori che ne presero il luogo nella pratica di dipingere dei bassi tempi e delle prime età dell'arte risorta al Prof. G.Branchi*, in *Antologia*, Sezione Belle Arti, tomo sesto, Aprile Maggio Giugno, tipografia di Luigi Pezzati, Firenze 1822, pp. 521-545.

⁵⁸⁶*Ivi*, p.544

⁵⁸⁷Plinio, *Naturalis Historia*, liber XXXV, Cap. 32, ed. Giardini, Pisa 1987.

⁵⁸⁸Cfr. H. Davy, *Some experiments and observations on the colours...*, op. cit., pp. 97-124

⁵⁸⁹Cfr. *Antologia*, tomo sesto, Aprile Maggio Giugno, tipografia di Luigi Pezzati, Firenze 1822, p. 545, nota 24. *Similis in pictura ratio est, in qua Zeusim, et Polignotum, et Timantem, et eorum qui non sunt usi plus quam quatuor coloribus formas et lineamenta laudamus; at in Echione Nicomacho, Protogene, Apelle, jam perfecta sunt omnia. Brutus, sive de claris oratori bus.*

⁵⁹⁰*Ibidem*

⁵⁹¹Cfr. P. Bensi, *La chimica e le tecniche pittoriche nel XIX secolo*, in M. Ciardi F.Giudice (a cura di) *Atti del X Convegno Nazionale di Storia e Fondamenti della Chimica*, Pavia 22-25 Ottobre 2003, Roma 2004, p. 325.

⁵⁹²Cfr. C. Ridolfi, *Lettera del M. Ridolfi al Prof. Petrini contenente l'esame chimico di un antico dipinto all'encausto*, in *Antologia*, tomo settimo, Luglio Agosto Settembre, tipografia Luigi Pezzati, Firenze 1822, pp. 298-302. Lettera di M. Ridolfi al Prof. Petrini contenente l'esame chimico di un antico dipinto all'encausto.

*provato che quel quadro è anteriore al decadimento della pittura, ed è greco o romano, presso i quali popoli quel modo di dipingere era in usanza, poiché dopo il risorgimento della pittura, dopo l'invenzione dell'olio, l'istoria dell'arte non cita quella maniera di pittura come adoperata giammai in alcuna scuola, dal che ne viene doversi tener quel dipinto come cosa preziosa, la cui perfetta conservazione ad onta del tempo e di mille vicende dovrebbe far nascere voglia ai moderni di ripristinare la pratica dei loro primi maestri*⁵⁹³.

Successivamente Ridolfi ritenne che le scienze chimiche dovevano svolgere un ruolo di spicco nella formazione dei giovani pittori, non solo per la conoscenza dei materiali ma anche per l'individuazione di misture e colori falsificati, infatti scriveva che *sarà cosa sommamente lodevole se il giovane prenderà un'idea di quella parte della chimica che riguarda i colori, e ciò non solamente per imparare a conoscere i processi materiali dei diversi generi di pittura, ma anche per portare all'uopo fabbricare da per se quei colori e quelle vernici [...] che alcune volte per malafede o soverchio amor di guadagno i venditori falsificano o alterano*⁵⁹⁴. In queste parole emerge una delle maggiori criticità nel rapporto tra chimica e pittura nell'Ottocento, ovvero la preoccupazione della cattiva qualità dei materiali coloranti e la possibilità di frodi commerciali.

Ridolfi aveva cercato di risolvere il problema riunendo la figura dell'artista a quella di produttore, come fece J. Francois Merimée in Francia, pittore attivo tra il 1790 e il 1800, che, dal 1802 iniziò ad occuparsi di chimica industriale, pubblicando nel 1830 il suo trattato *De la peinture à l'huile*⁵⁹⁵. Si trattava di un rapporto osmotico tra due culture, scienza e arte, testimoniato anche da Leopoldo Cicognara, presidente dell'Accademia di Belli Arti di Venezia, che nella sua *Storia della scultura* (1823-1825)⁵⁹⁶ promuoveva la chimica applicata alle arti, ponendo fiducia nello studio delle fonti e nell'occhio di un buon pratico. In un suo saggio contenuto nella rivista *Antologia* sul distacco delle pitture ad affresco del maggio del 1825, egli scriveva che *la città di Pompei ed Ercolano si presentavano come gallerie di dipinti d'ogni maniera ben aderenti ai loro muri e che dopo venti secoli resistevano ancora allo scoperto, infocate dal sole, bagnate non tanto dalle piogge ma dai continue acque che i custodi vi versavano a secchi per ridornar a loro uno splendore più brillante e invaghire lo straniero che le*

⁵⁹³Ivi, pp.301-302

⁵⁹⁴M. Ridolfi, *Scritti d'arte e d'antichità*, Firenze 1879, p. XVIII, in M. Ridolfi, *Sull'insegnamento della pittura Ragionamento letto dall'Accademia di Lucca il 20 Agosto 1836*, citato in F. Mazzocca (a cura di), *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano- Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 294-295.

⁵⁹⁵Cfr I.Guareschi, *Sui colori antichi*. Da parte II.Dal secolo XV al XIX, *Supplemento Annuale della Enciclopedia di chimica Scientifica ed Industriale*, XXIII, 1906-1907, pp.459-460.

⁵⁹⁶Cfr. L. Cicognara, *Storia della scultura*, Venezia 1813-1818, citato in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia, volume 1, Dai Neoclassici ai Puristi, 1780-1861*, Einaudi, Torino 1998, pp. 164-177, in part. p. 170.

*guardava*⁵⁹⁷. Leopoldo Cicognara, membro onorario dell'Accademia delle Belle Arti di Napoli (1810), riportava l'eccessiva compiacenza dei custodi nel trattare con secchiate le pitture per renderle appaganti alla vista dei visitatori. Questa pratica indusse Arditì nel 1822 a scrivere una lettera al Ministro Zurlo, in cui ordinava non solo di porre fine alla pratica di bagnare i dipinti, ma di sostenere con forza un regolamento degli scavi molto rigido, che fu emesso nel 1819, e di provvedere alla corretta conservazione di quelle antichità⁵⁹⁸, si legge infatti che *uno de gravi disordini che commettonsi tutto giorno a Pompei e che conducono deperimento totale delle dipinture esistenti nelle pareti di quella distrutta Città, si è appunto l'abuso, finora non represso, di gittarvi da que custodi dell'acqua per lavarle, e mostrarle a curiosi nel loro attuale colore. Sebbene questo divieto non sia letteralmente compreso nel regolamento de 10 Novembre 1819, pur discende implicitamente dell'art 22. Del medesimo [...] Ora se a proposito della legge è quello di conservare intatti que monumenti dell'antichità, tanto nel materiale, quanto nelle decorazioni; molto più grande debbe esser la cura perche si tenga lontano tutto ciò che può produrre non solo sfregio e l'guasto ma eziando la più leggiera e remota degradazione delle dipinture medesime, che di tali monumenti a giusta ragione formano ornamento. Quindi è intenzione di Sua Maestà che da oggi innazi resti espressamente proibito la regola generale tanto ai custodi, che agli estranei di bagnare le pitture di Pompei, sia col gittarvi dell'acqua sia col passarvi supra la spugna bagnata [...]*⁵⁹⁹.

La considerevole diminuzione della pratica dello stacco, relativo ai soli dipinti considerati di maggior pregio, rese necessario applicare una maggiore attenzione alla corretta conservazione degli intonaci lasciati invece *in situ*, salvaguardando i contesti originari e regolamentando pratiche non consone che durante il trascorrere degli anni erano diventate usuali, come per esempio la pratica dell'annaffio.

L'art. 22 del 1819 prescriveva che i custodi erano responsabili della corretta conservazione *in loco* dei monumenti, obbligandoli non solo a vigilare su atti di vandalismo ma anche ad astenersi a contribuire al danneggiamento, seppure involontario, delle pitture.

È interessante il rapporto che, dopo soli tre giorni, l'architetto Antonio Bonucci, inviò ad Arditì, che gli aveva chiesto un resoconto delle sue responsabilità, in cui si legge che *le dipinture, che trovansi ancora esistenti sulle antiche pareti di questa distrutta Città, si è comunemente opinato, che siano state eseguite ad encausto, oppure a fresco, cosicché si credette*

⁵⁹⁷L. Cicognara, *Del distacco delle pitture a fresco*, in *Antologia*, tomo decimottavo, Aprile Maggio Giugno, 1825, 53, pp. 1-19.

⁵⁹⁸P. D'Alconzo, *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi tra XVIII e XIX secolo*, Ed. l'Erma di Bretschneider, Roma 2002, p. 79.

⁵⁹⁹AS-MANN, IV E 3, 3, edito in P. D'Alconzo, *L'anello del re. Tutela del patrimonio storico-artistico del Regno di Napoli 1734-1824*, Ed. Edifir, Firenze 1999, pp. 127-128.

*che l'umido non potendo cagionarle un positivo nocumento si permetteva di gettarvi sopra l'acqua per renderli più visibili nella sola occasione però che si portavano in questi scavi dei Personaggi illustri e di qualche distinzione per osservarle [...]*⁶⁰⁰.

In questa prima parte del documento si evidenziava come ancora non si fosse giunti alla distinzione della tecnica esecutiva, encausto o a fresco, di tali apparati decorativi, inoltre dato che non era ancora stata sottoposta ad analisi scientifiche, si giunse alla conclusione che sicuramente l'umidità era da nocumento alle pitture.

Concludendo, il documento sanciva che, dal punto di vista tecnico e manuale, l'unica tecnica adoperata per il trattamento delle pitture doveva essere la rimozione della terra, eseguita non più meccanicamente con una punta di ferro, ma con una spugna bagnata, si legge infatti che *la sola necessaria operazione che si esegue attualmente sopra alcune di esse pareti dipinte, consiste nel togliere una certa patina di terra che vi resta attaccata subito che sortono dallo sterramento con passarsi leggermente una spugna finissima bagnata, di continuo, con acqua chiara, e sempre alla mia presenza; onde possa una tale operazione eseguirsi con la massima diligenza ed accuratezza per non arrecarle il minimo pregiudizio*⁶⁰¹.

Di altre operazioni e di altre tecniche, come gli ancoraggi, le tettoie e la vernice, non si hanno notizie fino a quando nel 1825 non furono elaborate le *Istruzioni per li restauri degli edifizj di Pompei*, nelle quali, all'art.4, si menzionava l'utilizzo di una tecnica di restauro già praticata nel secolo precedente, ovvero l'ancoraggio, praticato tuttora, che permetteva di conservare numerosi apparati decorativi. Nonostante questi accorgimenti, gli intonaci lacertati non riuscivano a resistere al degrado causato dalle infiltrazioni d'acqua, purtroppo ancora presenti, nelle *Istruzioni* si legge infatti che *al momento che si scavano i muri si dovrà fare sugli estremi un intonaco per evitare le degradazioni che potrebbero derivare filtrandovi le acque. Si dovranno eziandio diligentemente fermare con grappe di bronzo a punta aguzza gli antichi intonaci dipinti o non dipinti, affinché non vadano a rovinare [...]*⁶⁰².

Nonostante, gli ordini tassativi delle autorità più rappresentative del Consiglio del Re, come quelli di Zurlo, l'architetto Bonucci non provvide a vigilare adeguatamente sull'operato dei custodi e degli operai, fu quindi richiamato alle proprie responsabilità.

Nel 1828 all'art. 101 del *Regolamento pel Museo Borbonico* si stabilivano i compiti dei custodi, sancendo che *non permetteranno sotto la più stretta responsabilità, che alcuno non autorizzato*

⁶⁰⁰AS-MANN, II inventario, busta 45, f.lo 4, carta datata Pompei 10 Maggio 1822, edita in P.D'Alconzo, *Pictura excisae*, op.cit., pp .77-78, nota n.4.

⁶⁰¹*Ibidem*

⁶⁰²Art. 4 *Istruzioni per li restauri degli edifizj di Pompei*, in M. Pagano, *Metodologia dei restauri borbonici a Pompei ed Ercolano*, in *Rivista di studi pompeiani*, V, Ed. l'Erma di Bretschneider, Napoli 1991-1992, p. 178.

*è stato accordato il permesso di disegnare, non ne abusino, copiando monumenti inediti, e baderanno altresì che niun detrimento si arrechi alle pitture gittandovi dell'acqua o passandovi la spugna bagnata per ravvivarne il colore*⁶⁰³.

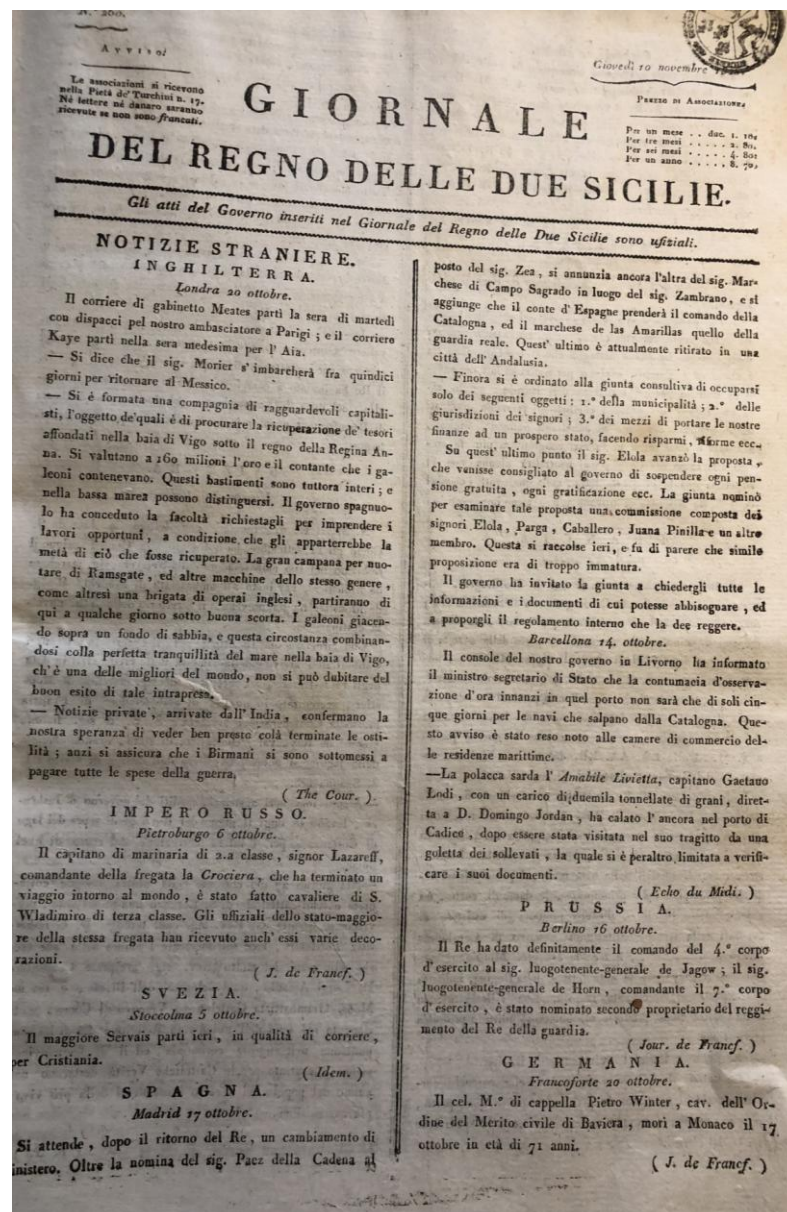
Durante tutti gli anni '20 dell'Ottocento e ancora fino alla fine degli anni '30, grazie alla rinnovata consapevolezza e ai vari ordini di servizio dati a tutte le unità destinate agli scavi, sembrava che la *famosa bagnata* fosse stata abbandonata.

Una concreta attenzione alla salvaguardia dei dipinti *in loco* comportò un interessamento da parte di studiosi e chimici verso le antichità delle due città vesuviane volto alla determinazione delle conseguenze provocate dalla continua esposizione alle intemperie. Furono formate commissioni addette al controllo della validità dei materiali adoperati, ma anche al controllo dell'operato del restauratore, sull'esempio del modello francese. La ricerca di una migliore metodologia per la salvaguardia dei dipinti pompeiani, diede vita ad una serie di ricerche finalizzate supportare scientificamente le scelte da adottare.

A Pompei la *Società Reale Borbonica*, si rivolse a due chimici per effettuare indagini sul metodo di protezione dei dipinti murali, che avveniva mediante cera sciolta in acqua ragia, si trattava del primo esempio di sinergia tra scienza e conservazione. In Italia per la prima volta, scienziati erano stati chiamati per esercitare funzioni di controllo sui procedimenti applicati nel restauro. Il protettivo di Celestino venne, infatti, sottoposto a sperimentazioni ufficiali, in modo da fornire elementi necessari all'Accademia Ercolanese per convalidarne l'uso. In questa fase l'interesse si spostò principalmente sui dipinti *in situ*, che, in seguito all'apertura al pubblico degli scavi, richiedevano necessariamente una manutenzione continua.

Nel 1825, sul *Giornale delle due Sicilie* (Tav.50), vennero resi pubblici i risultati delle analisi e l'operato degli scienziati. La consapevolezza dell'individuazione delle cause di degrado nel dilavamento prodotto dalle acque piovane e nella presenza dei sali, comportò la necessità di adottare un approccio scientifico per individuare la soluzione più idonea. La sperimentazione del preparato di Celestino, che risale al 1811, fu effettuata su alcuni frammenti d'intonaco immersi in acqua, ma, a causa del mutato clima politico, le sperimentazioni rimasero sospese fino a quando il degrado degli intonaci pompeiani non tornò di pubblico interesse e d'attualità nel 1824. Sulla spinta dei risultati che mostravano un'inalterabilità delle parti trattate, il protettivo di Celestino venne usato dalle istituzioni per una dimostrazione *in situ* su una parete esposta ad intemperie, avendo però già preventivamente realizzato un disegno che riproducesse lo stato della pittura.

⁶⁰³Real Museo borbonico, *Regolamento pel Museo reale borbonico*, Dalla Stamperia Reale, Napoli 1828, p. 51.



Tav. 50 *Giornale del Regno delle due Sicilie*, n. 260, Napoli 10 Novembre 1825.
(Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III)

Cosciente della complessità dei fenomeni all'aperto e consapevole dell'inesistenza di un preparato che potesse proteggere i dipinti da qualsiasi forma di degrado, Celestino scrisse direttamente al ministro di Casa Reale Ruffo, svelando la sua ricetta e rifiutandosi di mettere

alla prova il suo preparato su un intonaco esposto direttamente all'esterno, richiedendo che quest'ultimo fosse almeno protetto da una tettoia. Fu lo stesso Celestino a mettere in atto un meccanismo di verifica inviando una relazione nell'estate del 1825⁶⁰⁴, che chiariva gli esiti ottenuti dal preparato, illustrando le cause derivate dai materiali costitutivi e dalle sostanze usate nel corso dei precedenti interventi di restauro, effettuando i test su frammenti di intonaco di scarto, confrontando le parti non trattate con quelle trattate con la vecchia tecnica di encausticatura, ed infine analizzando le porzioni di intonaco trattate con il suo preparato.

Il documento costituisce un'importante testimonianza dei danni causati sulle pitture dimostrando che le cause ambientali si potevano ovviare con la realizzazione di tettoie, mentre la presenza dei sali che affioravano in superficie, con applicazione di una vernice.

Contemporaneamente la Real Accademia delle Belle Arti, in accordo con la Commissione composta dai chimici Francesco Lancellotti e Nicola Covelli (Tav. 51-52), si occupava dell'analisi delle sostanze naturali e artificiali ritrovate a Pompei, esaminando i sali, ineliminabili poiché presenti nei materiali di costruzione, e concordando per l'utilizzo di una vernice che formasse una sorta di barriera, ovvero che *impaniava*⁶⁰⁵ efficacemente i sali, penetrando profondamente nell'intonaco, e, una volta evaporato il solvente, era sufficiente lustrare la poca cera rimasta in superficie. Si giunse, così, alla conclusione dell'efficacia della vernice di Celestino, che non alterava le tinte ma anzi preservava le pitture a fresco dall'effluorescenza che trasudava dalle pareti, proteggendola dall'azione dell'aria. La cera usata, inoltre, era impermeabile all'umidità ed efficace contro l'acido carbonico, che produceva l'alterazione nei colori.

Il 21 settembre del 1825 i due chimici presentarono alla Società Borbonica un'illuminante perizia, dall'impostazione scientifica, della composizione della vernice, diagnosticando i danni della pratica d'encausto, il trattamento di cera a caldo svolto precedentemente, e affermando che gli intonaci non dovevano essere sottoposti ad ulteriori vernici a base di resine, per evitare gravi deterioramenti, ma la mancanza di un'approfondita relazione sull'analisi della tecnica esecutiva, rendeva insufficiente il lavoro dei due chimici. Nel giro di tre anni dalla relazione di Bonucci, si ebbe la conferma che ancora non si riusciva a stabilire se le pitture fossero state eseguite ad encausto o a fresco, pertanto venivano definiti genericamente intonaci. Eppure Celestino, nella sua relazione, inviata ad Arditi nel 1811, incaricato da

⁶⁰⁴P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., pp. 81-82.

⁶⁰⁵Cfr. *Impanimento de' Sali per la cera* è citato nella relazione inviata da Celestino al Ministro Ruffo in AS- MANN XXI D, 6, f. lo 15; Cfr. G. Prisco, *La ricerca sulle vernici del primo Ottocento all'Unità*, in G. Prisco, M. I. Catalano (a cura di), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del convegno internazionale di studi, Napoli 14-16 Ottobre 1999, *Bollettino d'Arte*, volume speciale, 2003, pp. 141-167.

quest'ultimo di indagare sullo stato di degrado delle pitture, esponeva in cinque punti le cause di deterioramento, fornendo i mezzi per controllarle e prevenirle, convinto che non erano



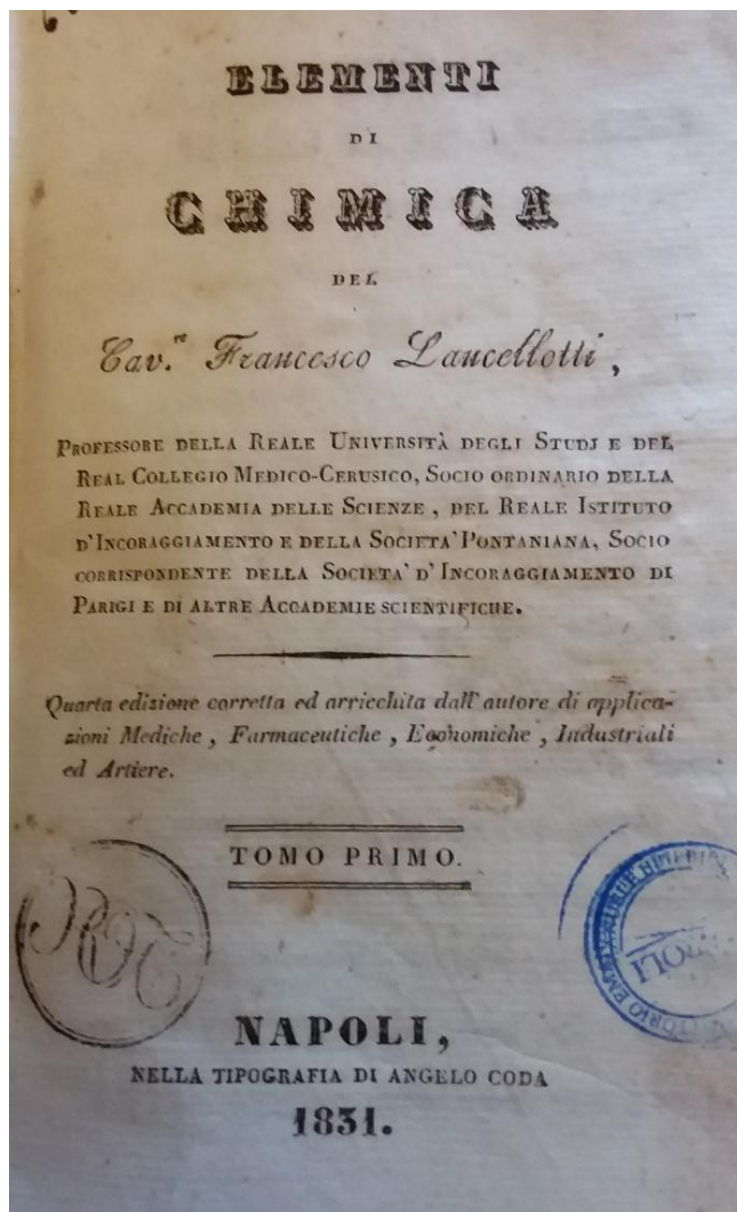
Tav. 51 Ritratto di N. Covelli, in G. Sannicola, *Vita e Ritratto*, Napoli 1846.

(Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III)

stati adottati gli opportuni interventi conservativi e manutentivi. Nella relazione si caratterizzava per l'interessante approccio all'analisi e per la chiarezza espositiva della metodologia applicata alla risoluzione delle cause, inoltre nell'ultimo dei cinque paragrafi

descriveva le modalità di restauro, affermando che *essendo ben noto esser questi quadri all'encausto dipinti quindi ho ritrovato il necessario modo di restaurarli ad encausto, acciò il restauro sia della natura del medesimo quadro*⁶⁰⁶.

In un'altra relazione⁶⁰⁷ inviata da Celestino al Ministro Ruffo, allegata come copia conforme al giudizio della Commissione dei Soci dell'Accademia delle Scienze, si evince che



Tav. 52, F. Lancellotti, *Elementi di chimica*, Tipografia di Angelo Coda, Napoli 1831.
(Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III)

⁶⁰⁶AS-MANN, IV-E-3, f.lo 4: rapporto datata 30 gennaio 1811, art.4 della relazione in cinque punti inviata da Celeatino a Michele Arditi sulle cause di deterioramento delle pitture di Pompei.

⁶⁰⁷Cfr. AS-MANN, XXI D, 6, f.lo 15, Da un relazione di A. Celestino trascritta come copia conforme in data 12 Ottobre 1825 e sottoposta al vaglio di una commissione di Socii dell'Accademia della Scienze, in R. Cantilena, *La conservazione ed il restauro dei dipinti pompeiani tra il Settecento ed Ottocento*, edita in S. De Caro (a cura di), *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauro dell'Iseo Pompeiano nel Museo di Napoli*, Roma 1992, pp. 105-110, nota 28.

l'encausticatura a cui era stata sottoposta l'Atteone a Pompei nella *Casa di Sallustio* (Tav.53) aveva comportato un totale stato di degrado modificando la percezione della stessa tecnica esecutiva, infatti si legge che *da un gran crusta di cera data ad encausto in altre una vernice dura come son quelle che esistono nel Real Museo Borbonico. Osservai nella prima i colori alterati in parte anneriti nella seconde la vernice macchiata di un giallo pallido tendente al*



Tav.53 *Casa di Sallustio* Riproduzione raffigurante la parete con il quadro di *Diana e Atteone* in *Ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi su Rame*. Regia Stamperia, parte I 1796, parte II 1808.

Biblioteca Museo Archeologico Nazionale di Napoli

*bruno che rende offuscate le pitture medesime*⁶⁰⁸. Celestino affermava, inoltre, che la causa dell'annerimento dei colori era dovuta dal fuoco utilizzato per dare encausto sulle pareti, e per preservare le pitture dalle intemperie⁶⁰⁹.

Le fasi della sua sperimentazione furono documentate da due relazioni, la prima, coeva alle sue sperimentazioni risalenti al 1811 e l'altra redatta alla loro conclusione nel 1827, entrambe evidenziano i cambiamenti del suo pensiero e l'evoluzione delle tappe della sua ricerca. Le due relazioni evidenziavano, inoltre, un cambiamento d'approccio inizialmente di tipo estetico, con reintegrazioni pittoriche e stuccature, per poi assumere successivamente un atteggiamento di carattere prettamente conservativo.

Scartata la possibilità di ricorrere ad ogni tipo di sostanza a base di resina, la cera era considerata la sola capace di rendere impenetrabile l'acqua negli affreschi, bastava, quindi, perfezionare la composizione e le modalità d'applicazione.

Ritornando alla perizia dei chimici, si giunse alla conclusione che il cattivo esito di salvaguardia delle pitture *in loco*, fosse dovuto, come si è detto, all'utilizzo del procedimento di encausticatura, ossia di un trattamento di cera data a caldo. I periti, a tal proposito, si posero tre quesiti:

1. la vernice in questione altera le tinte?
2. la vernice preserva da qualche specie di effluorescenza che trasuda dall'intonaco?
3. la vernice preserva i colori dall'azione dell'aria?

Lancellotti e Covelli giunsero alla conclusione secondo cui si poteva considerare valida la vernice, proponendo, però, una modifica degli ingredienti adoperati e consigliando alcune variazioni nelle modalità d'uso. La Commissione giudicò il protettivo *un'utile e interessante scoperta* da rendere *di pubblica ragione a vantaggio dell'arte*⁶¹⁰ dando utili suggerimenti sul modo di adoperarla, ovvero:

- *l'intonaco doveva essere ben disseccato e la superficie ben pulita dalla crosta che rappresenta l'aderenza del terreno alla superficie dipinta;*
- *la superficie dell'intonaco dov'è la pittura debb'essere prima, per quanto si può, privata di quelle croste, che risultano dell'aderenza della terra degli scavi;*
- *la vernice deve essere preparata con la parte più pura di cera quella definita dai chimici 'cerina'*⁶¹¹.

⁶⁰⁸ *Ibidem*

⁶⁰⁹ Cfr. G. Prisco, *La ricerca sulle vernici dal primo Ottocento...*, op. cit., pp. 127-140.

⁶¹⁰ *Giornale delle due Sicilie*, n. 260, 10 Novembre 1825, pp. 1039-1040.

⁶¹¹ *Ibidem*

Il metodo di Celestino divenne fondamentale, e la decisione di trattare tutte le pitture di Pompei con la vernice modificata secondo il parere espresso dai chimici fu resa nota dal *Giornale delle Due Sicilie* insieme all'annuncio della nomina di Celestino a Segretario Perpetuo dell'Accademia delle Belle Arti. La scelta della cera come base della sua vernice, mossa dalle riflessioni sulla tecnica esecutiva, trovava accoglimento grazie alla capacità di tale materiale di penetrare nell'intonaco in profondità, impedendo, così, la risalita dei sali in superficie, che causava lo sbiancamento e la caduta del colore.

Dopo il perfezionamento della nuova vernice, in seguito ai suggerimenti della Commissione, fu avanzata la proposta di adoperare anche delle lastre di vetro, infatti, come si legge in un documento datato 1827, *S. M. ha ordinato, ch'ella faccia adoperare sopra una delle pitture di Ercolano di minor pregio la vernice del Sig.r Celestino; giacchè, qualora dopo il sufficiente tempo si riconoscerà, che con tale vernice non soffriranno le pitture anzidette veruna alterazione pel contatto con l'aria; in tal caso la M. S. è nell'intenzione di ordinare, che sopra tutte si passi la vernice medesima, e vi si tolgono le lastre da cui ora son garantite*⁶¹². Ma, in seguito al buon esito degli ultimi esperimenti, si decise di abolire l'uso delle lastre di vetro che fin ad allora avevano protetto i dipinti riconoscendo l'efficacia di tale vernice contro *l'alterazione pel contatto con l'aria*⁶¹³.

Nel rescritto reale del 1828 al direttore del Museo Arditì, si sanciva ufficialmente l'abolizione delle lastre di vetro e l'uso sistemico della vernice con la rimozione degli strati precedenti *si è degnata la M. S. uniformemente al di Lei parere approva che si adoperi la vernice del Sig.r Celestino sopra tutte le dipinture a fresco di sopra indicate; togliendo l'altra vernice da quelle, sulle quali fu anticamente data, e senza che si faccia più uso delle lastre, come prima si praticava*⁶¹⁴. La notizia della vernice fu oggetto di disputa nell'ambito della rivista fiorentina *Antologia* di G. P. Viesseux, che, dedicandosi ai temi dello studio delle tecniche e delle nuove ricerche sulla conservazione e il restauro, in quegli anni aveva ospitato nelle sue pagine gli interventi di Cicognara, che aveva già dedicato un articolo al distacco delle pitture in una lettura tecnica, denunciando come il metodo dello strappo, fosse una delle principali cause di deterioramento, in quanto, privandole del loro supporto materico e murale, non se poteva garantire la conservazione. Pertanto, l'uso del distacco, doveva essere limitato all'*estrema ratio* per il salvataggio di quelle opere che erano considerate perdute. Inoltre Cicognara

⁶¹²AS-MANN, IV E 3, 4, rescritto reale del 13 Novembre al direttore del museo Michele Arditì e da questi trasmesso con nota del 20 Novembre del 1827 al Controloro Giuseppe Campo edita in G. Prisco, *Supporti, casseforme, cornici: fonti*, in *Filologia dei materiali*, op.cit., p.59.

⁶¹³*Ibidem*

⁶¹⁴AS-MANN, IV E 3, 5, rescritto reale del 5 Gennaio 1828 al direttore del museo Michele Arditì e da questi trasmesso con nota del 14 dello stesso mese al Controloro Giuseppe Campo.

criticava aspramente anche i tentativi di mascherare la cattiva riuscita degli strappi, affermando che l'encausticatura data per conferire brillantezza ai colori, doveva essere praticata solo sui dipinti non staccati, inoltre superò la perizia di Lancellotti e Covelli, avanzando tesi moderne e consigliando una manutenzione *in loco*, e schierandosi a favore dell'antica tecnica a massello, citando le pitture di Pompei, che probabilmente considerava ad affresco. Nel novembre del 1826, viene pubblicato e reso ufficiale sul *Giornale delle Due Sicilie* il metodo di Celestino che nel mese di dicembre la rivista *Antologia* riportava fedelmente, quasi come una sorta di comunicato stampa per la sua diffusione. Contestualmente giunse una risposta di un certo L. P., indirizzata al direttore della rivista, in cui rivendicava l'invenzione del trattamento a cera a Fabbroni, che, secondo l'anonimo autore, fu il primo ritrovatore del composto, e che nella sessione dell'*Accademia dei Georgofili* del 10 settembre del 1794, in una sua memoria, considerava la composizione come appropriata ed utilissima alla conservazione delle pitture a fresco, si legge, infatti, *che il pre nominato pittore non può dirsi né l'inventore del composto né dell'applicazione di esso al prediviso importantissimo oggetto. Il celebre cav. Giovanni Fabbroni, in fra gli suoi pregi, dotto e sagace investigatore, siccome egli era, di quello che specialmente nelle arti dagli antichi pratica vasi, lesse nella nostra accademia dei Gergofili in occasione di una pubblica adunanza del 10 settembre del 1794 una di lui interessantissima memoria, nella quale trattando della pittura encausta fece conoscere di essere giunto a scoprire di che realmente si servissero gli Egizi, i Greci, ed i Romani per effettuarla, indicando il metodo che da essi, dovevasi anzi praticavasi di fatto, e quale ottimo risultato infine erasi ottenuto da più pittori, che a di lui consiglio posto avevano in pratica il metodo stesso. Fra i vantaggi per tanto che da tal ritrovato potevano ottenersi non mancò a Fabbroni in quell'eruditissimo discorso d'indicare pur quello della preservazione, e di difesa dalle ingiurie del tempo, non meno delle statue in marmo, che mediante la dissoluzione in cera purissima nell'acqua ragia potevasi eseguire*⁶¹⁵. È probabile, come era riportato in tale relazione, che Celestino fosse a conoscenza della memoria chimico-archeologica resa pubblica prima a Roma nel 1797 e poi a Venezia nel 1800. Il cambiamento, oltre che nella scientificità dell'approccio, stava nell'aver reso pubblici i risultati ottenuti, fino a quel momento tenuti nascosti dalla Corte Borbonica, rinchiusi in privative di materia archeologica. Va evidenziato, inoltre, che tutto lo studio sulle tecniche antiche iniziato verso la metà del Settecento portò ad uno spostamento dell'interesse, verso la conservazione e il restauro. Se Fabbroni ne rivendicava la scoperta, a Celestino si doveva l'applicazione, che l'adottava con una competenza specialistica di restauratore moderno. La

⁶¹⁵ L.P., *Onoratissimo Direttore, Corrispondenza, Firenze 16 Dicembre 1825* in *Antologia*, tomo vigesimo, 60, Ottobre Novembre Dicembre, tipografia Luigi Pezzati, Firenze 1825, pp. 158–161.

scientificità con cui si affrontavano i fattori di degrado nel campo della conservazione diede avvio ad un nuovo profilo del restauratore, che prima di tutto aveva l'interesse di guadagnarsi la fiducia delle istituzioni, presentando alle autorità reali non più dei preparati ad effetto quasi prodigioso, ma dettagliate relazioni in cui dovevano essere esplicitate le varie fasi del lavoro, dedotte dalla scientificità delle analisi chimiche che da questo momento in poi acquistavano un ruolo fondamentale nel nuovo approccio metodologico che si stava diffondendo. Si trattava di un'impostazione che privilegiava le varie fasi del procedimento, che, quindi, dovevano essere descritte con rigorosamente in modo da poterle riprodurre successivamente in altra sede. La competenza dei chimici sostituiva quella degli antiquari e degli artisti, a testimonianza dell'evoluzione di un approccio che aveva caratterizzato il secolo precedente. Il chimico, quindi, andava a costituire una nuova figura professionale che fino a quel momento era rimasta marginale, in quanto si occupava solo delle cure estetiche dei dipinti, assumendo, così, un ruolo rilevante nel campo della conservazione e della salvaguardia. Il metodo scientifico adottato nella cura degli apparati decorativi *in situ*, associato alla consapevolezza che il solo protettivo non poteva garantire la salvaguardia dei reperti, fece giungere alla conclusione che era indispensabile per proteggere le superfici dagli agenti atmosferici ricorrere alle coperture, senza le quali i trattamenti conservativi, non avrebbero avuto successo. I primi esempi di coperture risalgono all'epoca del decennio francese con la scoperta del Tempio di Iside, infatti come si legge in un documento del 1816 *le note couvertures destinates a conserver quelques-unes des salles de particuliers, dans lesquelles on trouve des restes de belles peintures, qui ne sont pas encore terminées; mais il ne manque que de faire couvrir ces restes jusqu'à présent, qui est maintenant établi*⁶¹⁶.

Il *Regolamento per il Museo Borbonico* del 1828 sanciva due tipi d'intervento, uno volto alla salvaguardia della conservazione *in situ* e l'altro al miglioramento della conservazione dei reperti trasferiti al museo. Fu creata una Commissione per il restauro dei quadri, alla quale si chiedeva sempre un parere preventivo sul tipo d'intervento e sulle modalità d'esecuzione. Ogni decisione finale, però, spettava al Re, che sembrava seguire la politica del minimo intervento, dettata non da considerazione teoretiche, ma piuttosto da motivi economici. Con il trasferimento della collezione al Real Museo Borbonico di Napoli, venne incaricata una Commissione per l'esposizione delle pitture antiche che sollevò il problema della conservazione dei reperti dichiarando che lo stato delle pitture ercolanesi, nonostante tutti gli interventi effettuati, erano indecorose, le cornici furono definite *ineleganti e indecenti di rozzo legna, e pinto in rosso di quei capolavori vengono attorniate*⁶¹⁷, ritenendo necessaria

⁶¹⁶PAH, volume 1, 28 Dicembre 1816, pp. 185-186.

⁶¹⁷AS-MANN, IV E 3, 9 minuta senza data, databile per riferimenti esterni 1826-27.

l'asportazione delle vernici affidandone la protezione a lastre di vetro, dando, inoltre, indicazioni per ulteriori sperimentazioni con vernici che tenessero conto delle opinioni di esperti come Fabbroni e Cicognara. A questa Commissione Arditì rispose insistendo sull'efficacia del preparato di Celestino e sulla buona riuscita dei suoi esperimenti iniziati 17 anni prima. Il direttore del Museo focalizzava l'attenzione sui danni causati dalle vecchie vernici riuscendo, così, a convincere il sovrano, che, con un Rescritto Reale del 5 gennaio del 1828, stabilì l'adozione definitiva del preparato con la rimozione dei trattamenti precedenti affidando il lavoro al figlio di Celestino, Gaetano. Nel 1848 Raffaele D'Ambra, nella relazione contenuta nel manoscritto *Abusi e disordini a Pompei* chiariva quanto la chimica fosse necessaria per definire il modo di dipingere degli antichi, la cui conoscenza avrebbe giovato alla conservazione delle pitture murali pompeiane e ne avrebbe garantito la conservazione nel tempo. D'Ambra definiva come prioritario il ruolo dell'Accademia delle Scienze e degli scienziati attivi in quegli anni, come Davy, Dumas e Liebig, che fornivano norme e consigli per ovviare all'inalterabilità della vernice che, descritta come una *zozza mistura* che tendeva irreparabilmente a degradare i colori al punto tale da farli sparire o ad ingiallirli, provocando quel fenomeno di imbrattamento delle pareti. D'Ambra a tal proposito scriveva che *non si sarebbe dolenti di vederne irreparabilmente sparire i vivaci colori, o tramutati in giallo per quella zozza mistura del (Celestino appare cancellato) imbrattarono le pareti dipinte raccolte al Museo. Se ne libri che noi del continuo manda in ispezialità la dotta Germania, i nostri archeologi non han ricercato i modi del dipingere degli antichi per giovarne alla conservazione delle pitture pompeiane, perche non son ricorsi agli uomini scienziati per averne utili consigli e norme? Ne vale il dire che la chimica appo di noi non ha ricevuto incremento da intellettuali cospicui e singolari. Quante volte l'Università degli Studi, L'Accademia delle scienze, l'Istituto d'Incoraggiamento avessero fatte dubbie risposte al subbietto, ciò che io non credo, ben premeva ed era obbligo d'interrogare l'Istituto di Francia, la società di Londra o la scuola di Giessen, imperciocchè il Dumas, il Davy, il Liebig ci avrebbero avviato alcuna sottile ed inalterabil vernice per guarentire quel nostro preziosissimo tesoro dell'ingiurie dell'aria e della luce. Questi dotti uomini, promotori prestantissimi dellà civiltà, avrebbero stimato di lavorare a conto proprio su questo argomento, imperocchè la scienza ed i suoi monumenti non son di proprietà municipale: essi appartengono alla repubblica dei dotti*⁶¹⁸. Era l'inizio di una nuova fase per la storia del restauro degli affreschi, poiché si passò da un trattamento frettoloso ad un lavoro sistematico e scientifico grazie soprattutto all'apporto della chimica, fornendo decisioni più compatibili

⁶¹⁸XXIX C.1.4.3, punto VI, pp 28. R. D'Ambra *Pompei. Disordini e abusi*. 16 Ottobre 1848. Archivio della biblioteca di Società Napoletana di Storia Patria

con il patrimonio da tutelare. Purtroppo gli altalenanti cambi di gestione, la burocrazia che si annidava in ogni settore della gestione del potere, compresa la decisione da prendere in materia storica, artistica e archeologica ed il relativo approccio procedurale, portarono a una messa in discussione dei risultati raggiunti fino a quel momento, anche in seguito alla morte di Celestino.

Si può concludere, che grazie al ricorso alla chimica, iniziato a Pompei nel Settecento, ed il relativo studio applicato sugli affreschi e sulle pareti dipinte, nasceva una disciplina che avrebbe condotto all'individuazione di una metodologia conservativa senza la quale non si sarebbe potuto garantire la trasmissione alle generazioni future, del patrimonio fino a quel momento rinvenuto. Inoltre l'indagine stratigrafia dei lavori ha reso possibile la ricostruzione dei restauri svolti nel tempo, inoltre, grazie al reperimento dei documenti d'archivio di quegli anni, è stato possibile raccogliere il materiale storico su cui improntare nuove metodologie di controllo per i successivi interventi di restauro fondati sul principio del minimo intervento per tutelare e tramandare le opere/documento nella maggiore integrità possibile.

3.1 L'Accademia delle Scienze a Pompei: i chimici Francesco Lancellotti e Nicola Covelli (1830).

Una ricostruzione storica⁶¹⁹ della formazione della Real Accademia delle Scienze è stata possibile grazie allo studio dei *I ragguagli della Società borbonica*⁶²⁰ (Tav. 54) che vanno dal 1825 al 1830. L'Accademia ebbe origine con Carlo III quando conquistò il regno di Napoli, eliminando la minaccia austriaca. Era un Re attento allo sviluppo delle arti e delle scienze, *restauratore benefico delle scienze e delle Belle Arti*⁶²¹, che, accertata la trascuratezza dell'operato dei Viceré spagnoli nell'ambito della tutela del patrimonio culturale e la poca attenzione per le questioni sociali, decise di arricchire la Real Università di nuove cattedre, chiamando a dirigerle uomini illustri e colti del tempo.

Pietro Signorelli nel suo *Discorso storico preliminare*, a questo proposito segnalava la necessità della nascita di un'Accademia scientifica, che potesse assecondare le ambizioni del sovrano e far crescere, attraverso la formazione, una generazione di uomini istruiti, nel suo testo, infatti, si legge che *mancava un'Accademia scientifica che potesse attendere ai suoi lavori all'ombra del trono. Mancavaci un Monarca vicino che promuovesse il pubblico bene cominciando dal richiamare le menti per renderle sagge regolatrici dei cuori, ficchè potessero secondare senza intoppi le mire sovrane dirette al pubblico bene. Torno finalmente nei nostri paesi l'onore della regia fede e l'augusto Carlo III sorride benignamente alle lettere porgendo a loro la mano. L'adunanza scientifica ispirata dal Dotto Monsignor Celestino Galiani, cui presedè qualche anno Niccolò Cirillo e servi di Segretario il celebre Francesco Serao, giva elevandosi a grande altezza e prometteva di pareggiar l'Inglese, la Parigina, la Bolognese, e quelle dell'ultimo settentrione*⁶²².

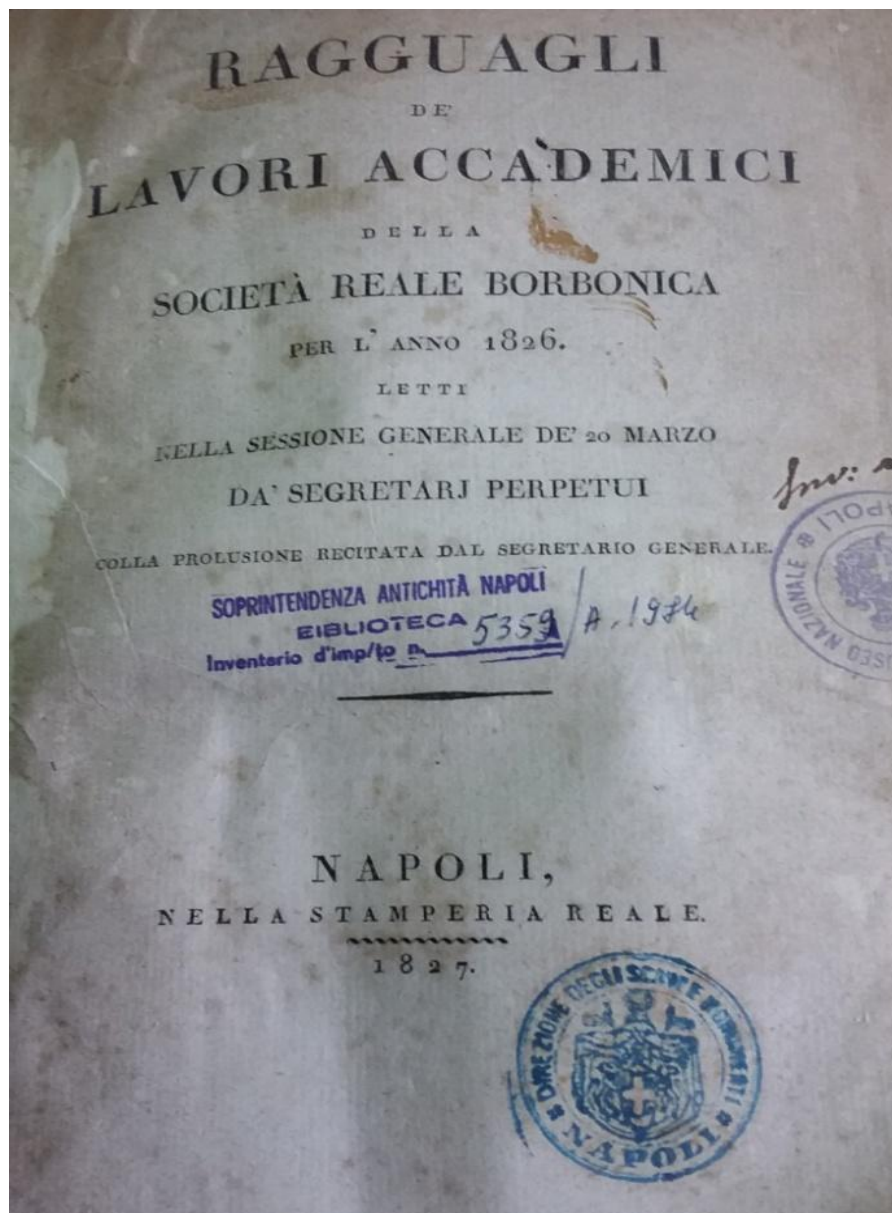
La scoperta di Ercolano, la vicinanza al Vesuvio, l'interesse degli antiquari, lo sguardo dell'Europa, la filosofia di Vico, di Capasso, di Genovesi e di Orlandi, costituivano un terreno fertile per la nascita della Reale Accademia destinata a notevoli progressi scientifici, si legge

⁶¹⁹Una ricostruzione effettuata sulla base delle notizie riportate in Ragguagli 1826, *Rapporto pronunciato dal Segretario Perpetuo della Real Accademia delle Scienze, Sig. Cav. Monticelli, pe' travagli lavori scientifici dell'anno 1825 e 1826*, pp. 24-64.

⁶²⁰La Società borbonica è un istituzione voluta da Ferdinando I di Borbone nel 1814 e raccoglieva l'eredità della Società Reale in epoca francese.

⁶²¹M.G.Mansi, *La stamperia reale al tempo di Carlo di Borbone e l'illustrazione delle antichità*, in *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità* (a cura di) V.Sampaolo, ed. Electa, Milano 2016, p.41

⁶²²P. Signorelli, *Discorso storico preliminare*, in *Atti della Reale Accademia delle scienze e belle lettere di Napoli. Dalla Fondazione sino all'anno 1783*, Ed. Donato Campo, Napoli 1788, pp. XX-XXI.



Tav. 54 Raguagli de lavori Accademici Società Reale Borbonica, Accademia delle Scienze, Napoli 1827.
(Biblioteca Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Fondo Antico)

infatti che *di repente emerse dal seno della terra l'antica sepolta Ercolano, e le reliquie che ad onta dei secoli serbaronsi in essa all'ammirazione della nostra età, trassero dalle vicinanze del Vesuvio gli sguardi del sovrano e dell'Europa e nacque l'Accademia Ercolanese. La luce filosofica dietro la scorta del gusto dissipò i delirii degli antiquari non filosofi e pretti etimologisti. Ma il sentiero della vera filosofia calato dal Vico, dal Capasso, dai Martini, dal Lama, dall'Orlandi e dal Genovesi, uomini pieni la mente, il petto e la lingua del sapere del Leibnitz e del Newton, condito della Socratica e platonica incantatrice eloquenza che sola la rende una scienza amabile,*

*prometteva l'epoca della fortunata fondazione di un'Accademia Reale destinata ai progressi della scienza*⁶²³.

A questa fase dell'Accademia risale l'opera che tratta *La storia dell'incendio del Vesuvio* del 1737, scritta in italiano e latino da Francesco Serao, sommo filosofo e dotto medico. Sulle orme paterne, Ferdinando IV nel 1779 rinnovò l'istituzione, non più operativa, dotandola di uomini illustri nei *curricula* delle Scienze e delle Belle Arti, tra cui molti nomi italiani, come il canonico Saldini e il dott. Cantersani di Bologna, Appiano Bonafede, il sig. Merli di Ferrara, che furono aggregati come Pensionati all'Accademia pur essendo assenti da Napoli, si legge, infatti [...] *Camminando sulle orme paterne, Ferdinando IV nel 1779 a nuova vita richiamò l'istituzione ormai spenta, e dotandola magnificamente, vi adunò quanti uomini per la carriera delle Scienze, e delle Belle lettere distinguevasi, e chiamovvi ancora molti distinti italiani per animare non solo tra noi, ma benanche per tutta la bella Italia il sacro fuoco, e delle Scienze e delle lettere umane [...]*⁶²⁴

Il sovrano conservò l'istituzione dell'Accademia e ne affidò la cura ad un presidente nominando prima il Principe di Francavilla, Don Michele Imperiali, Maggiordomo Maggiore, e, in seguito alla sua morte, il principe di Belmonte, Don Antonio Pignatelli. Nominò inoltre come segretario per le Scienze e per il registro economico Michele Sarconi, e Don Andrea Serao, per le Belle Lettere, oltre ad altri 24 accademici⁶²⁵ (Tav. 55). Ai Pensionati associava un gran numero di specialisti sia stranieri e nazionali, per sostenere l'interdisciplinarietà tra la scienza e la letteratura. L'obiettivo dell'istituzione era far concorrere le scienze per alimentare il prestigio del regno che si faceva promotore di investimenti culturali.

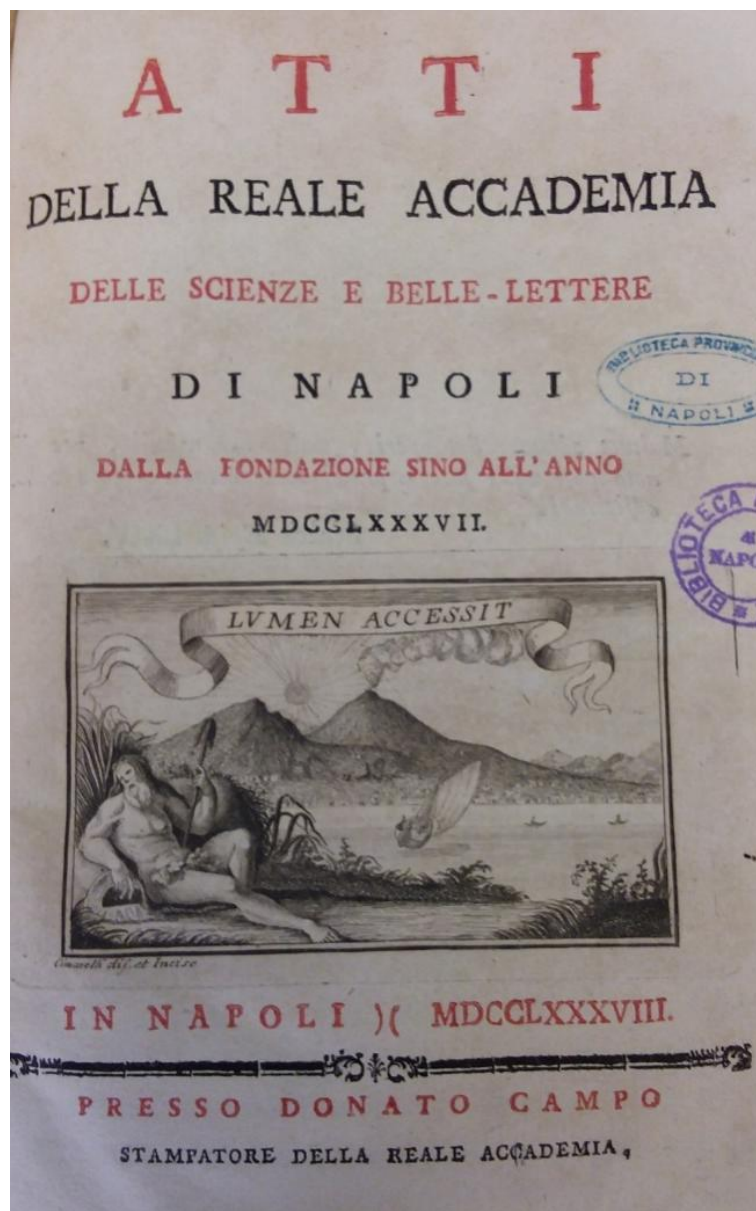
L'Accademia in quegli anni era divisa in quattro classi⁶²⁶, come si evince nei documenti d'archivio del tempo, in cui si legge che *il presidente dell'Accademia compie alcuni fogli formati dal Direttorio Accademico dei quali rileva ciocchè si dee fare esecuzione del Piano formato dal Re. Siccome in IV classi si divide l'Accademia, così la prima che riguarda le Materie che abbisogna di vari strumenti e Macchine per fare gli sperimenti. È necessario anche un Osservatorio Astronomico. Per custodire le macchine vi vuole un custode con un annua Gratificazione di Ducati 30. A questa classe si destineranno sei Accademici Pensionari, incluso il Direttore. Per gli accademici Onorari, per i soci esteri e pei Soci provinciali non sarà mai prescritto il numero. La seconda classe abbracciando la Fisica Speciale del Corpo Umano, la*

⁶²³Ivi, pp. XXI

⁶²⁴Ragguagli 1826 *Rapporto pronunciato dal Segretario Perpetuo della Real'Accademia delle Scienze, Sig. Cav. Monticelli, pe'travagli lavori scientifici dell'anno 1825 e 1826*, pp. 24-25.

⁶²⁵Cfr. P. Signorelli, *Fondazione della Reale Accademia*, in *Atti della Reale Accademia delle Scienze e Belle Lettere...*, op. cit., p. XXI.

⁶²⁶Cfr. Ivi, p. XXII.



Tav. 55 Atti della Reale Accademia delle Scienze e delle Belle Arti di Napoli, Napoli 1788
(Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III)

Chimica, la Medicina, la Botanica ecc. È necessario un Teatro Anatomico cogli arnesi convenevoli, un Laboratorio Chimico con i suoi Istrumenti, l'Orto Botonico e finalmente un gabinetto di Storia Naturale. Gli accademici pensionari saranno tredici da attribuirsi per diversi Rami. Un Incisore Anatomico con annui Ducati 30. Per il Direttore dell'Orto Botanico propongo D. Vincenzo Petagna o D. Niccolò Pacifico, ma il primo pare il più opportuno al Direttorio, l'altro sarà sempre buono per Accademico Pensionario. Vi vuole un cultore Erborista, che si dovrà cercar fuori non essendovene in Napoli. La terza classe abbracciando la Storia, Erudizione ecc... è necessario un Accademico Direttore Pensionario con altri quattro Accademici parimenti Pensionari. La quarta che concerne le Belle Arti abbisogna di un Accademico Direttore e di quattro altri Pensionari. La somma di tutt'gli individui necessari è di numero 30 Accademici

Pensionari inclusi i Direttori eletti di S. M. e due soci con soldo a 30 ducati all'anno, cioè uno per la prima classe, l'altro pel Teatro Anatomico. Finalmente dice il Direttorio che in tempo più opportuno proporrà qualche Pensione anche per socj Provinciali. Caserta 3 marzo 1779 In Principe Francavilla (Foll. 2r-4v)⁶²⁷.

L'introduzione della chimica, nasceva dalla consapevolezza che questa disciplina era alla base delle scienze fisiche e naturali, dimostrandosi indispensabile per spiegare gli arcani della natura, indagandoli attraverso le analisi dei materiali⁶²⁸. A questo periodo risalgono l'edizione curata dai Reali della *Storia de' tremuonti di Calabria* del 1783, l'edizione del I Volume degli *Atti Accademici* del 1788, e gli studi del Regio Professore di Chimica, Accademico e Pensionato Don Giuseppe Vairo. Le vicende politiche resero inoperosa l'Accademia nell'ultima decade del Settecento, infatti la dispersione dell'archivio con le relative memorie dei soci, delle collezioni dei minerali della Calabria e della Carta Geografica realizzata dai disegnatori dell'epoca, comportò un blocco delle attività dell'Accademia fino al 1808.

Durante l'occupazione francese del regno si decise di ripristinarla, aggiungendo ai pochi accademici superstiti nominati da Ferdinando I, Domenico Cotugno, Antonio Sementini, Vincenzo Petagna, Nicola Andria, Saverio Macri, Filippo Cavolini, Nicola Fergola, Giuseppe Parisi, nuovi collaboratori nelle figure di Bruno Amantea, Carmine Antonio Lippi, Vincenzo Raimondi, Vincenzo Flauti, Giuseppe Sangro, Teodoro Monticelli e Francesco De Vito Pisciscelli. A questi si associarono altri uomini illustri scelti più per le cariche che occupavano nell'amministrazione del regno che per le loro conoscenze, come il Generale Comprendon, il Generale Dedon, il Generale Andrea Dumas, il Conte Giuseppe Zurlo, il Conte Francesco Ricciardi, Paolo Giampaolo, il Commendatore Melchiorre Delfico e Michelangelo Cianciulli. Con il regno di Ferdinando, mentre la medicina, la chirurgia e la giurisprudenza coinvolgevano una copiosa quantità di studiosi dediti a ricerche e approfondimenti, le scienze naturali, la chimica e la fisica, potevano avvalersi di pochi cultori.

Per questo motivo si propose di far progredire gli studi con i mezzi necessari adeguati, infatti mancavano un osservatorio astronomico, collezioni di storia naturale e gabinetti di macchine fisiche e chimiche, inoltre la carenza di integrazione degli Atti con le più illustri Accademie europee e con le opere dei moderni riportanti i progressi della scienza avanzati fino a quel momento, comportò un ritardo notevole, avendo a disposizione solo materiale di ricerca ormai da tempo conosciuto. Molti Accademici contribuirono a rendere noti i progressi nelle

⁶²⁷ASN, fasc. 1553, inc. 45.

⁶²⁸Cfr. P.Signorelli, *Fondazione della Reale Accademia*, in *Atti della Reale Accademia delle Scienze e Belle Lettere* Lavori proposti alle quattro classi, *op. cit*, pp. XXIX-XXX.

scienze, tra cui il Sig. Antonio Sementini⁶²⁹, radunando tutte le sue ricerche e studi che altrove erano già stati provati e confermati, come i testi di Davy, Chapatal, Gay Lussac, Thomphson.

Lo stato di guerra che coinvolgeva molte province del paese paralizzava gli studi sulla storia naturale, si decise, allora, di intraprendere un piano di programmazione scientifica, in cui ciascuno, raddoppiando le energie nelle rispettive discipline di competenza, potesse incrementare ed aggiornare le conoscenze con i nuovi esiti raggiunti nelle ricerche avanzate in ambito internazionale. Contestualmente gli studiosi dell'Accademia analizzavano i fenomeni naturali del paese, arricchendo gli studi con nuovi contributi scientifici, riservando per gli atti accademici solo quelli più interessanti. Tra questi è opportuno citare il lavoro del cavaliere Monticelli sulle eruzioni del Vesuvio, che insieme a Covelli, ricostruirono la *storia de fenomeni del Vesuvio del 1821, 1822 e 1823* ⁶³⁰. Inoltre si propose all'Accademia l'indispensabile costruzione di un osservatorio astronomico dotato di adeguati strumenti e di abili astronomi. Nel 1818 si palesò la necessità di avere anche un gabinetto meteorologico conforme a quelli già utilizzati da altri paesi, e un Osservatorio meteorologico vulcanico delle aree limitrofe al Vesuvio. Le altre iniziative di Ferdinando I contribuirono allo sviluppo della formazione di giovani studenti attraverso le pubblicazioni di programmi, a cui il governo aggiunse anche il bando di considerevoli premi per i meritevoli.

L'Accademia riuscì a pubblicare un volume degli atti solo dopo il 1818, iniziando a stampare il secondo volume nel 1820, ma, a causa degli avvenimenti di rivolta contro il Re, si ritardò l'edizione del terzo volume, nel quale erano editate le memorie risalenti ai rapporti del 1825 e del 1826. Nonostante le interruzioni, furono intrapresi molti lavori scientifici, conferendo maggior prestigio all'Accademia e al Re Francesco I, ormai noto per essere un cultore di scienze naturali.

L'Accademia si presentava divisa nell'ordine delle classi, in relazione ai reali statuti, ovvero Classi Matematiche, Astronomia, Classe di Fisica e Storia Naturale, Storia e fisica Vulcanica, Botanica, Chimica, Zoologia, Anatomia, Chirurgia, Medicina e infine la Classe Economica e Morale. Della Classe di Storia e Fisica vulcanica faceva parte il sig. Nicola Covelli, nato a Caiazzo il 20 gennaio del 1790, che fin dall'adolescenza subì l'influenza di come maestri il medico Giovanni Battista de Falco ed il teologo Michele Bianchi. All'età di 18 anni, dopo la formazione primaria, scelse di intraprendere studi medici, sotto l'insegnamento del Cav. Francesco Folinea, professore di anatomia e direttore del gabinetto anatomico patologico della Real

⁶²⁹Cfr. Ragguagli 1826, *Rapporto pronunciato dal Segretario Perpetuo della Real'Accademia delle Scienze, Sig. Cav. Monticelli, pe'travagli lavori scientifici dell'anno 1825 e 1826*, pp. 38-40.

⁶³⁰Ivi, p. 28.

Università. La consapevolezza della mancanza di un approfondimento delle Scienze Naturali rendeva, però, tali studi vani, pertanto Covelli decise di dedicarsi alla chimica botanica e fisica e fu affidato prima al Cav. Sementini, professore di chimica presso la Real Università, poi al Cav. Tenore, rettore della Real Università e presidente della Real Accademia delle Scienze Di Napoli. Nel 1812 andò a Parigi per perfezionare i suoi studi insieme ai signori Chiavereni, Rispoli e Fimiani. Saranno gli insegnamenti di Desfontaines, di de Geoffroy, di de Delamarck e di de'Thouin, e altri professori, ad arricchire i suoi studi.

Quando Covelli ritornò a Napoli nel 1815, fu nominato professore di chimica e di botanica del Reale Stabilimento della Veterinaria, fu questa la prima occasione in cui Covelli poté far dimostrare la sua formazione, e le sue conoscenze⁶³¹. Prima di tutto lavorò al miglioramento del Real Orto Botanico, analizzò le acque termali di Telese in cui trovò *Jodo* insieme al chimico Lancellotti. Entrambi, successivamente, furono incaricati di analizzare anche le acque termali dell'Isola d'Ischia⁶³².

Nel 1828 la Real Accademia delle Scienze lo inviò in Abruzzo alla ricerca del carbon fossile ancora con il collega Lancellotti, socio della classe di chimica dell'Accademia, incaricato dell'analisi chimica di tutte le sostanze⁶³³ (Tav. 56-57) ed di un materiale *reputato un sapone*⁶³⁴ ritenuto presente a Pompei nel 1825, nei documenti si legge infatti che *uno dei fatti più curiosi, di cui andiam debitori in materia di analisi chimica e il seguente. Nello scavo eseguito a Pompei il 4 agosto 1826, tra le curiosità dissotterrate vi furono alcune bocce di vetro, in una delle quali si rinvennero ammassate delle olive in istato di perfetta integrità e quasi naturale, ed in un'altra una sostanza che di una specie di salsa avea l'apparenza. Presentati questi oggetti al nostro augusto sovrano ordinò che ne fosse sacrificata porzione all'analisi chimica: quest'onorevole incarico fu commesso a Covelli, il quale non contentandosi di praticare l'esame da chimico, volle fare da botanico ancora. Trovò che queste olive erano ancor molli e pastose, col pericarpio che mostrava ancora il tessuto organico, non avendo le ingiurie di diciotto secoli prodotto in esse altro stato di alterazione meno quello che si osserva nelle olive colte da pochi mesi: i noccioli erano ancora duri e, quel ch'è più meraviglioso, nella mandorla erano riconoscibili gl'integumenti ed il perisperma. Analizzata la piccola quantità di parte*

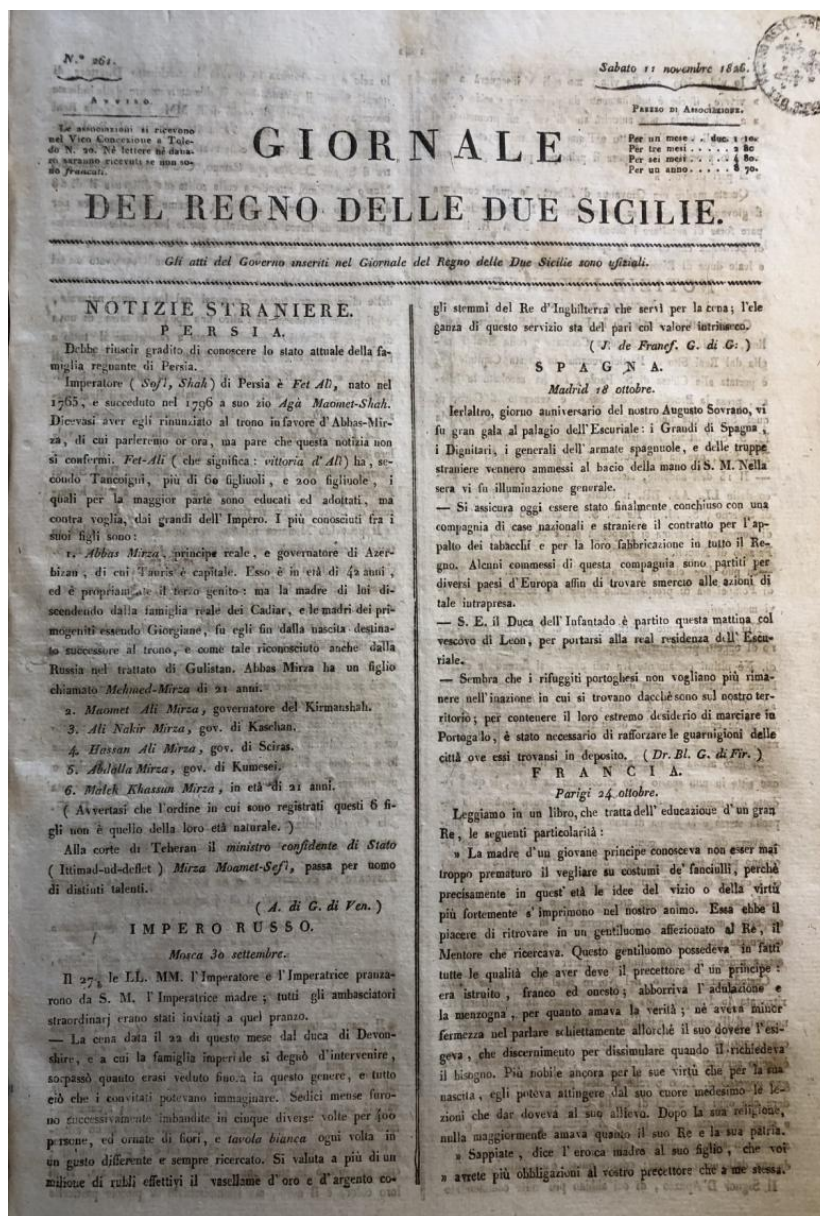
⁶³¹Cfr. Ragguagli 1829, *Prolusione detta dal Segretario Generale Sig. Cav. Avellino nella tornata de'30 Gennajo 1830*, pp. 4-6.

⁶³²Cfr. Ragguagli 1829, *Ragguagli de' lavori della Reale Accademia delle Scienze per l'anno 1829, letto dal Segretario Perpetuo della medesima Sig. Cav. Monticelli*, pp. 37-45.

⁶³³Cfr. *Giornale del Regno delle due Sicilie*, n. 261, 11 Novembre 1826, pp.1042-43, pubblicazione dell'esame delle olive condotto da N. Covelli incaricato di analizzare gli oggetti a Pompei.

⁶³⁴*Ibidem*

oleosa del parenchima, trovolla trasformata interiramente in acidi aleioco e margarico, come suole avvenire agli olii

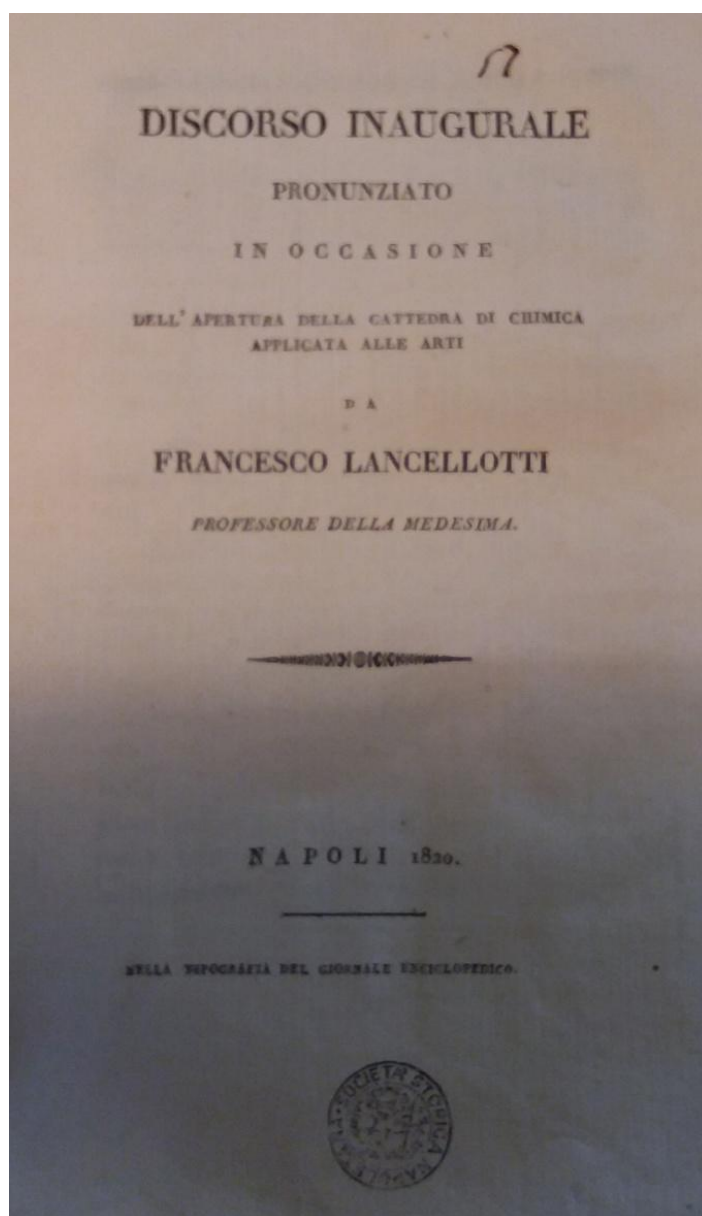


Tav. 56 *Giornale del Regno delle due Sicilie*, n. 26, Napoli 11 Novembre 1826, pp. 1042-1043.

(Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III)

esposti per poco tempo all'aria: il fango butiroso, in cui giaceano le olive, risultò composto di acido oleico in quantità, di piccola dose di acido margarico, e di una sostanza analoga al principio dolce degli olii fusi. La sostanza butirosa, trovata nell'altro vase, diede all'analisi gli stessi principi rinvenuti nelle olive, con maggior quantità di acido oleico; donde dedusse che in

*origine questa sostanza non ha dovuto essere altro che olio di olive contenente salsa vegetabile, e non animale perche la distillazione non aveva dato veruna quantità di azoto*⁶³⁵.



Tav. 57, *Discorso inaugurale pronunziato in occasione dell'apertura della cattedra di chimica applicata alle arti da Fancesco Lancellotti, Tipografia del Giornale Enciclopedico, Napoli 1820.*
(Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria)

In un'altra occasione fu dato ad esaminare a lui ed a sig. Francello Lancellotti incaricati per l'analisi chimica degli oggetti rinvenuti a Pompei, un reputato sapone, che poi fu trovato un composto di carbonato di calce, di ossido di ferro e di silicato di alluminia: il Sig. Lancellotti si è affrettato di comunicare all'accademia questo lavoro analitico, a cui avea preso pure parte

⁶³⁵*Cenno biografico su Nicola Covelli di Pilla figlio letto nell'Accademia Pontaniana il di 14 Marzo 1830, Biblioteca di Napoli Vittorio Emmanuele III, Fondo Antico, Casella n. 8, Busta 5/8 Busta 5/6 Busta 5/7, Ed. da Torchi del Tramater, Napoli 1830.*

*ancor Covelli, ed ha colta questa occasione per esprimere il tributo di giustissimi compianto a la memoria del suo amico e collega*⁶³⁶.

In data 21 settembre del 1825 i due scienziati avevano presentato un modello di studio per esaminare la vernice di Celestino a cui la Società Reale Borbonica si rivolse. Nel 1826 furono pubblicate anche le analisi delle olive ritrovate a Pompei. Nel 1829, per gli esiti raggiunti nel corso della sua carriera e per la sua professionalità, Covelli ebbe da sua Maestà il titolo di Professore di chimica nel corpo degli Ingegneri della Direzione di Ponti e Strade. Non tardarono ad arrivare anche ulteriori riconoscimenti da parte di Accademie estere, soprattutto quando, insieme al Cav. Monticelli, si dedicò allo studio della storia naturale del Vesuvio, confluito nella pubblicazione nel 1822 di un testo dal titolo *La storia dei fenomeni Vesuviani degli anni 1821, 1822 e 1823*, dedicata al segretario il marchese Girolamo Ruffo, consigliere, ministro e segretario di stato di Casa Reale, la cui attenzione per le scienze e le lettere trovava spazio tra i suoi impegni reali⁶³⁷.

*La Storia dei fenomeni del Vesuvio*⁶³⁸ consacrava Covelli come uno dei migliori vulcanologi per i suoi interessi e risultati raggiunti nella disciplina, fu indicato come pioniere delle applicazioni delle scienze fisiche e naturali alle arti e all'archeologia. Su Lancellotti non sono pervenute molte notizie⁶³⁹; è noto che entrambi, successivamente, avevano lavorato ad un piano di farmacopea, dividendolo in due parti sull'esempio di Londra, Dublino e Parigi. La prima parte conteneva le regole generali della materia medica, mentre la seconda quella della materia di farmaceutica⁶⁴⁰. Le competenze di Lancellotti furono confermate nel 1818 dalla stesura delle indicazioni per un corso di chimica applicata alle arti, il cui incarico gli era stato affidato dal presidente della Commissione della Pubblica Istruzione. Nel piano affermava l'importanza e l'influenza della chimica sullo studio delle arti e sui vari componenti della natura, esplicitandone i risultati ricavabili, in questo modo gli artisti, che tendevano a tener segrete le modalità di procedimento, vedevano, con la chimica, rivelati tutti gli espedienti e i materiali utilizzati.

Mentre in Francia, Germania e Inghilterra si perfezionavano le arti attraverso la chimica con le analisi delle materie prime, in Italia questo tipo di procedimento non si era ancora diffuso,

⁶³⁶*Ibidem*

⁶³⁷Cfr. Ragguagli 1826, pp. 31

⁶³⁸Una ricostruzione effettuata sulla base delle notizie riportate in Ragguagli 1929, *Rapporto Pronunciato dal Segretario Perpetuo della Real Accademia Delle scienze, Prolusione detta dal Segretario Sig.Cav. Avellino nella tornata del 30 Gennaio 1830*, pp. 1-4.

⁶³⁹*Ivi*, pp. 33-45.

⁶⁴⁰Una ricostruzione effettuata sulla base delle notizie riportate in Ragguagli 1929, *Rapporto Pronunciato dal Segretario Perpetuo della Real Accademia Delle scienze, Sig. Cav. Monticelli pe' lavori scientifici dell'anno 1828, letti nella sessione generale del 30 Gennaio 1829*, pp. 23-45.

Lancellotti nel piano del corso a tal proposito scriveva *esaminiamo meglio le nostre ricchezze facciamole valere ancor noi usando di tutte quelle pratiche e di quelle scoperte che di recente si son fatte al di là dei monti e nella nostra Italia [...] ed in una scuola di Chimica applicata alle arti sforziamoci di rintracciare i mezzi di accrescere il pregio delle nostre manifatture e dare nel tempo stesso un valore moltiplicato alle materie prime che in tanta varietà e d'abbondanza il nostro territorio produce*⁶⁴¹. Noi dunque nell'occuparci a distendere un corso di chimica applicato alle arti adattandoci a tutte le scoperte attuali classificheremo i corpi per ordine di una ragionata istituzione, cominciando prima dall'esame de' semplici per indi passare ai composti aggiungendo a ciascuno tutto ciò che concerne le arti e l'economia domestica⁶⁴².

Lancellotti forniva anche un interessante modello del metodo da seguire nell'ambito del suo corso (Tav. 58) aggiungendo anche la spiegazione dei fenomeni che riguardavano ciascuna arte e operazione, esaminandone tutti i processi e osservando con la teoria e con la pratica quali miglioramenti si sarebbero potuti ottenere. Inoltre avviò una serie di esperimenti di ricerca analizzando anche l'effetto della luce e del calore sui corpi semplici, si legge infatti che *sua azione sui sali e sugli ossidi metallici adoperati nelle arti e sua efficacia nell'imbiancamento della cera e delle stoffe; calorico sua definizione e proprietà generali azione espansiva sui corpi [...] acqua adoperata nello stato di liquidità come solvente generale*⁶⁴³.

L'aspetto innovativo dell'approccio proposto per il corso gli valsero la nomina di Professore per la cattedra di chimica applicata alle arti nel 1818 da parte della Commissione della Pubblica Istruzione, nonostante il progetto avesse ricevuto numerose critiche, in particolare dal collega Covelli, il quale gli imputava un'impostazione troppo accademica e poco attenta alle esigenze degli artigiani. Infatti Lancellotti fu accusato di una mancanza di suddivisione degli studi, stabilendo *con un alunnato diviso in sezioni a seconda delle medesime arti*⁶⁴⁴ dei corsi specialisti miranti alle singole arti⁶⁴⁵ progettando come sede del corso il Reale Albergo dei Poveri.

Intanto a Napoli a partire dal 1825 furono ripresi i dibattiti sul metodo di protezione adottato sulle pitture murali antiche mediante cera sciolta in acquaragia. Tale metodo di protezione, messo a punto, come si è detto, da Celestino, membro dell'Accademia delle Arti di Napoli, fu sottoposto ad una Commissione volta ad esaminare l'efficacia dei restauri, presieduta da

⁶⁴¹F. Lancellotti, *Piano per un corso di Chimica applicata alle arti di F. Lancellotti: Professore aggiunto alla cattedra di Chimica nella Regia Università di Studi, Socio ordinario del Regale Istituto d'Incoraggiamento e della Società Pontaniana*. Redatto per ordine della Commissione di pubblica istruzione, 1818, p.6.

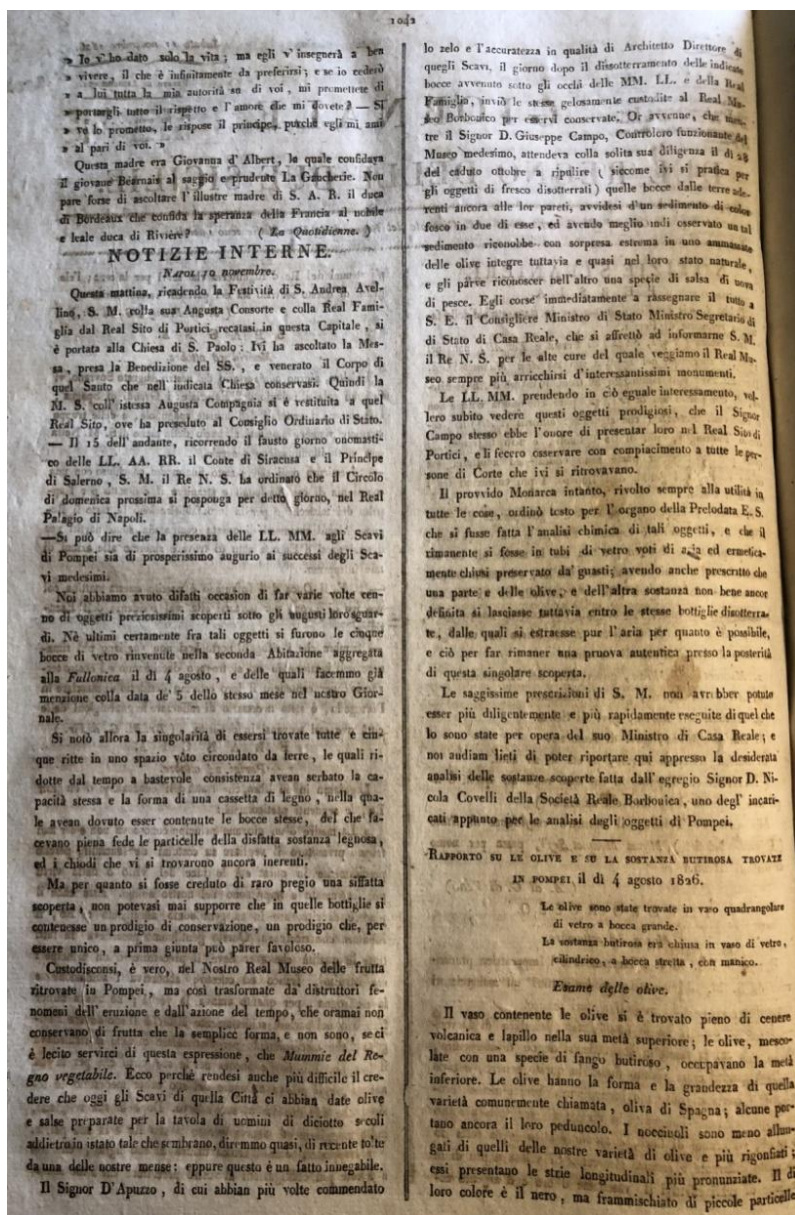
⁶⁴²*Ibidem*

⁶⁴³*Ivi*, p.8

⁶⁴⁴N.Covelli, *Progetto di un piano di un corso applicato alle arti*, in *Giornale Enciclopedico di Napoli*, tomo IV, Tipografia del Giornale Enciclopedico, Napoli 1818, pp. 173-186.

⁶⁴⁵Cfr *Ibidem*

Covelli e Lancellotti. Il giudizio si concluse positivamente, con il consiglio di impiegare tale metodo, consigliandone l'uso per i dipinti antichi. Si legge, infatti, che *la conservazione delle pitture a fresco esistenti sulla parete degli antichi edifizii che si discruopono negli scavi di Pompei, ha dato gran tempo richiamato le cure del governo e lo studio degli artisti vedendosi con dolore in alcune parti o del tutto cancellate dall'ingiure dell'aria e d'altri agenti distruttori*⁶⁴⁶.

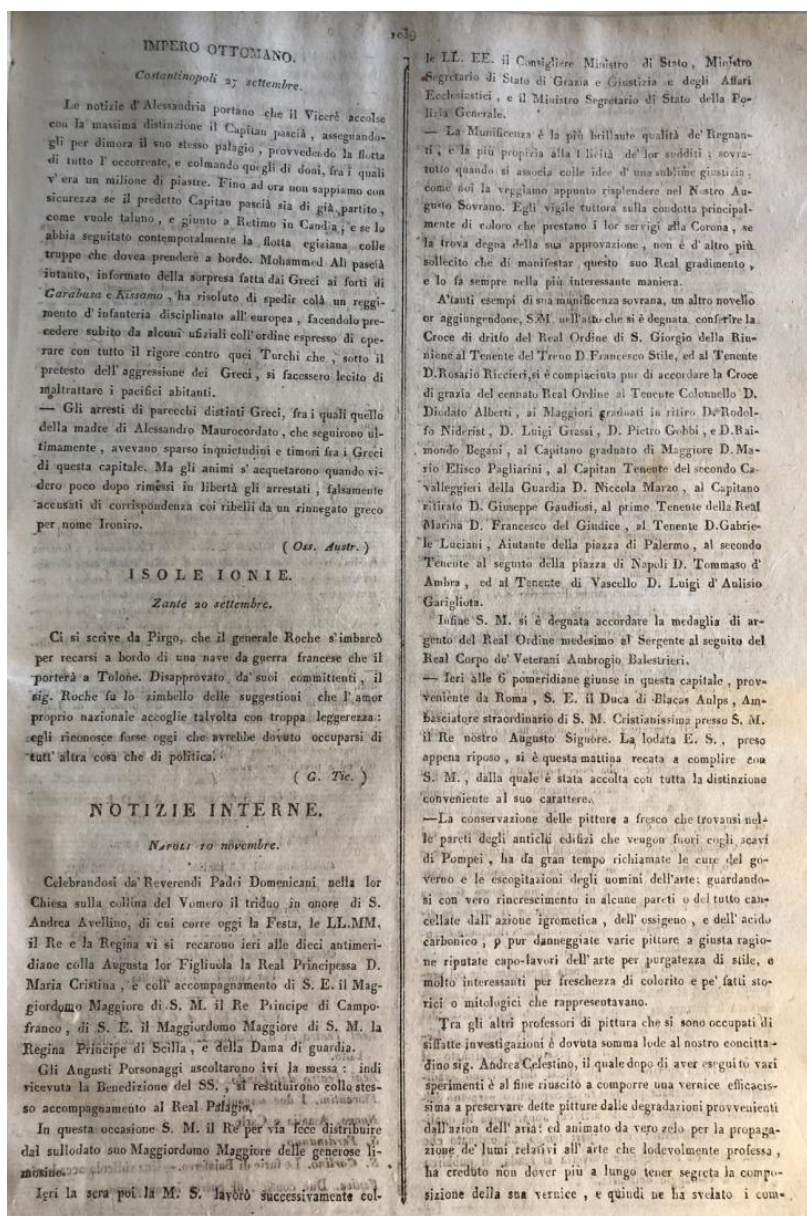


Tav. 58 N. Covelli, *Rapporto sulle olive e su la sostanza butirosa trovata in Pompei il dì 4 Agosto 1826*, in *Giornale delle Due Sicilie*, n. 261, Napoli 11 Novembre 1826, pp. 1042-1043.
(Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III)

Molti professori di pittura cercavano di ovviare a tale problema, ma fu Celestino che attraverso una serie di esperimenti a riuscire a realizzare una vernice adatta a preservare

⁶⁴⁶*Antologia*, tomo vigesimo, Sezione Arti Industriali, tipografia di Luigi Pezzati, Firenze 1825, p. 148.

queste pitture dalle alterazioni da cui erano soggette. Celestino consegnò la ricetta del suo preparato al Re delle due Sicilie che ne commissionò l'esame. I risultati furono pubblicati poi nel *Giornale delle due Sicilie*, nel settore *Notizie interne* (Tav. 59) il 10 novembre del 1825 in cui si legge che *la Commissione ha istituito degli esperimenti chimici, dai quali è risultato che essa appunto non altera punto le tinte, che intercettando l'azione dell'aria dell'umidità e dell'acido carbonico preserva le pitture a fresco di Pompei dalle alterazioni alle quali altrimenti sogliono soggiacere e da quella specie d'efflorescenza che suole formarsi sulle pareti e che hanno riconosciuto consistere in solfato di soda*⁶⁴⁷.



Tav. 59 Sezione *Notizie interne*, in *Giornale del Regno delle due Sicilie*, n. 260, Napoli 10 Novembre 1825.

(Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III)

⁶⁴⁷*Giornale del Regno delle due Sicilie*, n. 260, 10 Novembre 1825, pp. 1039-40.

La Commissione, come già accennato, suggeriva anche alcune istruzioni sulle modalità di utilizzo, infatti si prescriveva [...] 1) *che l'intonaco deve essere ben disseccato, e la superficie ove trovasi la pittura ben pulita da quella crosta che ha prodotto l'aderenza dal terreno e difesa anche con qualche mezzo la parte posteriore della parete a contatto con l'aria*; 2) *che la vernice deve essere preparata con la parte più pura che i chimici chiamano cerina [...]. Su tale precipitato non ancor secco si versa una libra e mezzo di acqua ragia, e si lascia a riposo per qualche giorno, quindi si decanta il liquido allorché sia ben chiaro, e si adopera [...]*⁶⁴⁸.

Fu il primo esempio della partecipazione degli scienziati ai controlli sui materiali e sui procedimenti di restauro.

Dal momento che la presenza dei sali, accertata dalle indagini chimiche, si manifestava a contatto con l'aria, si rese necessario provvedere realizzando una barriera protettiva con la vernice del Celestino, che si era dimostrata essere la più efficace. Ne furono analizzati i singoli componenti e si accertò la presenza di cera d'api e acqua ragia. Per la cera si consigliava la parte più pura, ovvero il precipitato gelatinoso ottenuto sciogliendo in alcool la sostanza detta *cerina*, che poi veniva sciolta in *acquaragia a calor di sole e fuoco*⁶⁴⁹.

La Commissione sosteneva che tale protettivo preservava le pitture *in situ* dalle effluorescenze saline, e le salvaguardava dall'azione dell'aria. Per ottenere un migliore risultato al momento dell'applicazione, l'intonaco doveva essere ben asciutto. Intanto, Celestino consigliava ulteriori accorgimenti, stabilendo che la proporzione del protettivo cera/solvente dovesse variare a seconda delle porosità dell'intonaco, avanzando la necessità di rendere più o meno fluida la miscela.

Il metodo proposto da Celestino, posto al vaglio di esperimenti chimici, confermava l'efficacia nei trattamenti protettivi dei dipinti sottoposti all'azione dell'aria, dall'umidità e dell'acido carbonico, nonché preservandoli dalle alterazioni provocate dall'effluorescenza salina che la Commissione aveva riconosciuto consistere nel solfato di soda. Il metodo, che presentava forti analogie con le indicazioni di Fabbroni, fu approvato dalla Commissione, il cui parere, pubblicato sul *Giornale delle Due Sicilie*, favorì la diffusione dell'uso di prodotti cerosi nelle operazioni di restauro sia in Campania che in varie zone d'Italia.

⁶⁴⁸P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 84.

⁶⁴⁹G. Prisco, *La ricerca sulle vernici dal primo Ottocento...*, op. cit., pp. 127-139, in particolare p.129.

3.2 Metodologie di restauro a confronto: pulitura, stuccatura e integrazioni, dalla prima fase di scavo del 1739 alla Restaurazione del 1830.

Sulle operazioni di pulitura non sono pervenute molte informazioni, anche se già nel XVIII secolo alcune testimonianze attestavano la consapevolezza della difficoltà che tale operazione richiedeva. Appena scoperte, le pitture erano ricoperte da depositi vulcanici e terriccio concrezionato che impediva di apprezzarne il valore e di valutarne la sorte. Oltre all'ovvia rimozione meccanica della terra subito dopo il ritrovamento dei dipinti, non vi sono dati circa i successivi passaggi di pulitura e protezione. L'unico riferimento è attribuito al custode Camillo Paderni, rintracciabile in alcuni documenti d'archivio risalenti al 1740, nei quali affermava che la terra secca anziché danneggiare le pitture le preservava da futuri deterioramenti⁶⁵⁰, e che procedeva personalmente *in situ* con una leggera pulitura delle pitture con una *cierta agua*⁶⁵¹ prima che venissero staccate⁶⁵².

Un'ulteriore indicazione è fornita da Cangiano nel trattato sulle *vernici settecentesche*⁶⁵³ in cui venivano trattate le puliture descritte nel trattato di Du Bos⁶⁵⁴, eseguite con acqua in cui prima era stato bollito dell'aglio⁶⁵⁵, in riferimento al trattamento di alcune pitture ritrovate a Roma all'inizio del Settecento.

Bisognerà attendere la metà degli anni '70 del Settecento per avere le prime notizie relative alla pulitura con mezzi meccanici, che consisteva in un'operazione che non fu mai pienamente approfondita, come si può desumere dai documenti analizzati⁶⁵⁶. Puliture di tipo chimico-fisico risalgono all'applicazione della vernice di Moriconi, che in una nota di spese dichiarò l'acquisto dei componenti di cui si era servito per lavare le pitture, ovvero *spirito di rosamarina*⁶⁵⁷, come pulitura preventiva alla verniciatura finale. L'assenza di addetti specializzati a questa mansione comporta notizie non verificabili, ad eccezione del fugace accenno fatto da Canart nel 1757 secondo cui *sono rinettate tre pitture antiche per darvi la*

⁶⁵⁰Cfr. Lettera del 20 febbraio 1740 edita in *Philosophical transactions*, 41.2, 1740-41, n.458,, London 1744, p. 485-486, edita in M. De Vos, *Camillo Paderni e la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi*, in L. Franchi dell'Orto (a cura di), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, Atti del convegno internazionale Ravello-Ercolano-Pompei, 30 Ottobre-5 Novembre 1998, Ed. l'Erma di Bretschneider, Roma 1993, p.104.

⁶⁵¹Cfr. Ruggiero 1881, p. 96, edito in G. Prisco, *Le operazioni di Pulitura*, in *Filologia dei Materiali e trasmissione al futuro*, Ed. Cangemini, Roma 2009, p. 34; P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁵²Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁵³M. Cagiano De Azevedo, *Vernici settecentesche sulle pitture di Ercolano e Pompei*, in Bollettino ICR, Ed. Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1950, p. 41.

⁶⁵⁴Cfr. J. Du Bos, *Reflexions critiques sur la Poesie et sur la peinture*, Desdra 1760, Volume 1, p.351.

⁶⁵⁵Cfr. M. Cagiano De Azevedo, *Vernici settecentesche sulle pitture...*, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁵⁶Cfr. P. Cinti, *L'intervento di restauro*, in *Alla ricerca del tempio di Iside. Analisi, studi e restauro dell'Iseo Pompeiano nel Museo di Napoli*, (a cura di) S. De Caro, Ed. ARTI spa, Roma 1992, pp. 115-122.

⁶⁵⁷Ruggiero 1885, Rapporto 8 Marzo 1741 di Giovan Bernardo Voschi al Ministro Monteleone, p. 70.

vernice⁶⁵⁸. D'Alconzo sostiene che l'operazione del *rinettare* potrebbe essere riferita alla semplice asportazione dei residui di terra⁶⁵⁹. In assenza di mezzi di pulitura chimici che non recassero danni ai dipinti, l'alternativa all'acqua, specialmente in presenza di carbonatati, era la punta di ferro che purtroppo, però, comportava gravi inconvenienti⁶⁶⁰. Nuove sperimentazioni di puliture delle superfici dipinte risalgono alla fine degli anni '70 del Settecento, quando La Vega gestiva gli scavi in *apricum* sostenendo che *per procurare il togliere il tartaro terroso [...] spero, che l'esperienze possano essere più favorevoli dopo che il sole cocente dell'està avera disseccato tale tartaro. Di conseguenza si esaminerà quale sia la preparazione che meglio convenga per ravvivare i colori*⁶⁶¹. Erano gli anni in cui il dibattito sull'individuazione del tipo di tecnica esecutiva dei dipinti parietali pompeiani era finalizzato a un trattamento di fissatura dei colori, infine, come si è detto, si concluse che tali dipinti fossero realizzati a encausto, tesi sostenuta da Requeno, secondo cui i dipinti delle città vesuviane erano stati eseguiti con pigmenti miscelati con cera calda asserendo che *il modo di nettare tali dipinti fatti ad encausto poteva essere solo l'encausto medesimo, scaldandoli e sfregandoli con pannolini*⁶⁶². Inoltre così sono stati nettati nelle scavazioni a Napoli quattro compartimenti di cinabro coperti dal salinitro e dipinti indubbiamente a cera⁶⁶³. Si trattava di una pulitura effettuata con il riscaldamento di alcune pareti, ipotizzando che fossero state dipinte con colori a base di cera⁶⁶⁴. Tramontava, così, l'ipotesi di trovarsi di fronte a dipinti a encausto, e con esse i relativi metodi di pulitura precedentemente descritti.

Con la sperimentazione della vernice di Celestino, Arditi dava ampio respiro a tale operazione pulitura riferendo al Ministro la conclusione di tali esperimenti (vernice di Celestino) e affermando *ho l'onore di umiliare all'E. V. ben anche che anzidette dipinture trovansi imbrattate talune più o meno di molta terra, che gli resta attaccata sin dal tempo stesso che furono scavate che di poi si è talmente impietrita che a stento giunge a levarsene e con molta fatica. Questa bisognerebbe che ne sia tolta acciò possan addivenire ben anche nette e pulite, oltre la*

⁶⁵⁸Rapporto dell'8 Marzo 1741 di Giovanni Bernardo Voschi al Ministro Montealegre in Ruggiero 1885, p.70.

⁶⁵⁹Cfr. ASN, CRA, fasc. 1539, inc. 118, edito in L. A. Scatozza Höricht, *Restauri alle collezioni del Museo Ercolanese di Portici alla luce di documenti inediti*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, XXXI, 1982, pp. 495-540.

⁶⁶⁰Cfr. G. Prisco, *La pulitura*, in *Filologia dei materiali...*, op. cit., pp. 31-36.

⁶⁶¹P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 61; G. Prisco, *Le operazioni di pulitura*, in *Filologia dei materiali...*, op. cit., p. 31.

⁶⁶²V. Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e de' romani pittori del Signor Abate Don Vincenzo Requeno [...]*, seconda edizione corretta e accresciuta notabilmente dall'autore, ed. fratelli Gozzi, Parma 1787, p.161

⁶⁶³Ivi, p. 161

⁶⁶⁴Cfr. M. Pia Rossignani, *Saggio sui restauri settecenteschi ai dipinti di Ercolano e Pompei*, in *Contributi dell'Istituto di Archeologia*, I, 1967, pp. 7-43.

conservazione che gli si procura con la detta vernice⁶⁶⁵. Come emerge nella lettera inviata da Celestino a Giuseppe Campo, controloro del museo, il 7 ottobre del 1828, in seguito alla polemica per il compenso dovuto a suo figlio Gaetano per aver passato la vernice su opere staccate appartenenti ad un vecchio scavo, le pitture in questione erano senza vernice e presentavano uno strato di terra che oscurava i colori e rendeva poco riconoscibili le figure, quindi era necessario pulirle dalla terra prima di passare la vernice, ma non solo, emerse che gli intonaci erano diventati fragilissimi e la terra era simile ad una pietra dura difficile da staccare anche con la punta ferro in modo leggero per non arrecare danni ai dipinti. Celestino, riferendosi allo stato dei dipinti, e alla criticità legata alla solidificazione del terriccio sulla pellicola pittorica avvenuta nel corso dei secoli, scriveva di *questo travaglio che ha assorbito la maggior parte del tempo non si fa menzione per nulla*⁶⁶⁶ esprimendo le sue perplessità sulle difficoltà di individuare un idoneo intervento⁶⁶⁷. In pratica, l'assorbimento della terra e delle ceneri che aveva sepolto gli apparati pittorici appariva come un segno indelebile che si faceva fatica ad eliminare, andando a costituire una traccia materiale del tempo trascorso, in cui la terra incorporandosi con la stessa superficie andava a diventare parte integrante del dipinto stesso, ma l'eliminazione era necessaria per l'applicazione della vernice a protezione delle pitture.

Gaetano Celestino affermava che per *togliere la crosta di terra*⁶⁶⁸ da un quadro rappresentate Giove e Giunione impiegò ben diciotto giorni. Anche sulle pitture *in situ* si attuarono campagne di pulitura, come quella che vide coinvolto il disegnatore Giuseppe Marsigli nel 1829, infatti si legge che *intanto pavimenti e intonaci [...] per lungo tempo obliati e cadenti sono stati intieramente riparati e salvati [...]. Un gran numero di quadri di prim'ordine sono già passati di vernice; ed il disegnatore Marsigli non solo ha copiato le pitture recentemente comparse alla luce, ma si occupa in virtù delle mie reiterate premure a far sparire l'atrasso degli anni passati. Alcune pareti sono state liberate dall'incrostamento solidissimo della Cenere e delle materie vulcaniche che li ricoprivano da più anni in modo che molti dipinti di un merito eminente sono stati richiamati in tal guisa all'esistenza*⁶⁶⁹. Mentre per dipinti musealizzati la

⁶⁶⁵AS-MANN, IV E 3, 4, Minuta incompleta e non datata, ma databile per riferimenti interni alla fine del 1827, probabile relazione di Arditi al Ministro Ruffo relativa al trattamento inventato da Celestino, scritta come si evince dal testo, a 17 anni di distanza dall'invenzione della vernice da parte di Celestino stesso, edita in P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., pp. 123-124.

⁶⁶⁶AS-MANN, IV E 3, 7, 1828, Lettera di Celestino al Controloro Giuseppe Campo del 7 Ottobre 1828, *Dipinti antichi restaurati e passati di vernice dal Sig. Celestino secondo il modo da lui ritrovato. Compenso per tali lavori*.

⁶⁶⁷Cfr. *Ibidem*. Per togliere la crosta di terra da un quadro con Giove, e Giunione Gaetano Celestino impiegò 18 giorni. Andrea Celestino scrive a Giuseppe Campo, controloro del museo, rivendicando la difficoltà e la lunghezza del lavoro svolto dal figlio.

⁶⁶⁸*Ibidem*

⁶⁶⁹PAH, volume II, 18 marzo 1829, pp. 220-221.

pulitura consisteva nel rimuovere i materiali d'intervento utilizzati in passato, le puliture *in situ*, invece, avevano come obiettivo *far sparire l'attrasso degli anni passati*⁶⁷⁰. Il nesso pulitura/vernice era alla base di tutta la politica di conservazione delle pitture murali andando a costituire il punto di partenza per avviare una corretta indagine e individuare un'adeguata metodologia di salvaguardia dei dipinti rinvenuti, per stabilire quali ravvivanti/protettivi è necessario adottare. Spesso le fonti non riportano i componenti e le modalità di applicazione delle miscele utilizzate, mentre si presentano molto dettagliate nelle descrizioni degli effetti arrecati a distanza di tempo, quando si dimostrano i danni che le soluzioni stavano causando e, quindi, denunciando la necessità di rimuoverle in funzione di un nuovo preparato. Si ricordi la vernice di Moriconi, utilizzata negli anni dal 1739-1767, il cui uso improprio, probabilmente utilizzato più volte su uno stesso dipinto, determinò lo strappo della pellicola⁶⁷¹. Nel contempo ripresero nuove sperimentazioni con l'uso della cera, il cui successo fece sì che nel *Giornale delle due Sicilie* il governo incaricato ne rendesse ufficiale l'adozione. Il lasso di tempo che intercorre tra la vernice del Moriconi e quella di Celestino fa presumere la presenza di altre vernici che probabilmente vennero asportate per procedere con l'applicazione del nuovo protettivo a cera. Attualmente, attraverso indagini diagnostiche, convalidate da analisi storiche, si è potuto dedurre la presenza di una vernice da attribuire a Paderni che ha prodotto un forte offuscamento dell'immagine.

La grande assenza nel restauro vesuviano, come afferma anche Paola D'Alconzo, è l'integrazione pittorica⁶⁷², traspare la volontà di non intaccare l'originalità del manufatto antico e di non falsificare il valore documentario delle opere. Lacune anche di notevoli dimensioni non furono mai sottoposte ad integrazioni pertanto non si hanno esempi di ricostruzioni dell'apparato figurativo. Alcune forme d'integrazione sono state rilevate in alcuni quadri selezionati per la collezione reale, si trattava, però, di ritocchi per mascherare le connessioni di frammenti d'intonaco, cioè una forma di stuccatura dei bordi perimetrali necessaria per regolarizzarli dopo la scalpellatura, prima dell'inserzione nella cassetta, si trattava di un'operazione effettuata *in situ* con un impasto bianco⁶⁷³ piuttosto grossolano applicato con una spatola di grosse dimensioni.

Altri generi di stucature, prive di qualsiasi coloritura, risalgono agli anni '50 del Settecento, come le stucature bianche rasate e lisciate in superficie con una spatola, compromesse

⁶⁷⁰*Ibidem*

⁶⁷¹Cfr. G. Prisco, *Stucature e Integrazioni*, in *Filologia dei Materiali...*, op. cit., pp. 37-42.

⁶⁷²Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae...*, op. cit., p. 89.

⁶⁷³Le analisi al microscopio elettronico a scansione SEM realizzate nella campagna d'indagine condotta dall'ISCR nel 2009 rivelano che questo tipo di stuccatura era realizzata col gesso di calce.

dall'applicazione della vernice di Moriconi, di aspetto traslucido e vetroso più o meno ingiallito. Le integrazioni erano realizzate anche per l'accostamento di elementi di diversi; il colore era ugualmente il bianco, come avviene nei *pastiches* raccolti nel Museo.

Dopo la metà degli anni '50 del Settecento, si percepiva una maggiore sensibilità estetica sia nelle integrazioni che nelle ricomposizioni dei frammenti, e si iniziava ad adottare una maggiore accuratezza nell'applicazione della malta a gesso e calce, la cui lavorazione tendeva ad imitare l'antico intonachino di fondo, rispettando i bordi e accordandola cromaticamente mediante una coloritura superficiale a tempera⁶⁷⁴. Si può ipotizzare che nel corso del Settecento si stava diffondendo un cambiamento di gusto nell'accordare cromaticamente le integrazioni al tono di fondo dei dipinti.

Anche se in alcuni casi si può notare che la vernice, attribuibile a Moriconi, era al di sopra delle stuccature colorate con tempere coprenti, allo scopo di uniformarsi con l'originale, imitandone la cromia, come testimoniano i numerosi pezzi di pregio, databili tra la seconda metà degli anni '50 e agli inizi degli anni '60 del Settecento⁶⁷⁵. Mentre l'uso di tali stuccature sembra diffondersi dopo la cessazione del preparato di Moriconi nel 1767, la tendenza a stuccare mimeticamente fu compromessa dalle puliture che si erano susseguite negli anni, ma nonostante ciò la cronologia è definibile partendo dalla data di scavo e dalla presenza delle stesse vernici ed i relativi periodi d'uso, delimitando l'arco temporale d'applicazione. Le stuccature pigmentate a tono sono riferibili agli anni in cui operavano Andrea e Gaetano Celestino. Queste stuccature colmano le lacune e si accordano cromaticamente con il colore di fondo mediante una pigmentazione a tono dell'impasto.

È il caso della *Vittoria*, che fu oggetto di un restauro mimetico attuato subito dopo la sua scoperta avvenuta nel 1812. Probabilmente la scelta di pigmentare lo stucco, come afferma Gabriella Prisco, anziché di dipingerlo, si adattava meglio alle esigenze mimetiche del restauro, che riproduceva la tecnica antica, *in cui il ductus delle pennellate veniva cancellato attraverso le successive operazioni di politura*⁶⁷⁶.

Di cronologia imprecisata sono invece le stuccature grossolane attintate in grigio scuro, probabilmente eseguite successivamente alla morte del Celestino. Si trattava di una procedura che prevedeva l'adozione del nero vegetale di grossolana fattura probabilmente applicato sullo stucco bianco, infatti, come si evince in alcune opere del Mann, possibile riscontrare la

⁶⁷⁴Cfr. G. Prisco, *Stuccature e integrazioni*, in *Filologia dei Materiali...*, op. cit., pp. 37-44.

⁶⁷⁵Cfr. *Ibidem*.

⁶⁷⁶*Ivi*, p. 42.

compresenza di stucco bianco e stucco grigio, quest'ultimo evidentemente realizzato in un intervento successivo.

Tale attintature si differenziano per colore e tono dall'originale, si trattava però di una scelta infelice, non solo per le tonalità adoperate ma anche per l'inevitabile differenza nelle pennellate di vario andamento e nella qualità dell'esecuzione, poco accurata, che tendeva a coprire l'originale denotando non solo scarsa conoscenza della tecnica esecutiva della pittura antica e ma anche l'assenza di quella sensibilità che aveva guidato i precedenti interventi.

Si può presumere, come afferma Gabriella Prisco, che si mirasse al raggiungimento di un *neutro*⁶⁷⁷, compromettendo, così, la lettura dei frammenti originali esponendo le lacune in primo piano. Il termine *neutro* viene utilizzato in un'accezione ben diversa da quella in cui è impiegato oggi, dove lo scopo è quello di ottenere un arretramento della lacuna.

⁶⁷⁷G.Prisco, C. Giovannone, A. Guglielmini, *Stuccature e Integrazioni*, in *Filologia dei Materiali*, op.cit, p.42

***Parte quarta: Rappresentazione e Restauro.
Orientamenti di conservazione dei dipinti a Pompei,
tra Settecento e Ottocento.***

4. La riproduzione come 'scelta conservativa'.

Nell'ambito generale della complessa vicenda del trattamento delle pitture murali antiche tra la metà del Settecento e la metà dell'Ottocento, come si è anticipato nei capitoli precedenti, la ricca raccolta di tavole, che riproducevano a colori le pitture pompeiane conservate presso la Soprintendenza Archeologica di Pompei, costituisce un'importante traccia documentaria che richiede un opportuno approfondimento. L'analisi di questo fondo ha consentito di ricostruire le finalità del lavoro assegnato ai disegnatori e gli aspetti relativi alla valutazione della pittura antica. Alcune di queste tavole saranno incise e pubblicate nell'edizione tardo-Settecentesca degli *Ornati*⁶⁷⁸ (Tav. 60), come una sorta di rassegna delle pitture antiche. Anche a Roma in quegli anni si stava diffondendo questa pratica, dove la diffusione delle riproduzioni di pitture note era alimentata dall'affermazione del gusto del collezionismo.

Nei siti vesuviani la pratica dello stacco delle pitture imponeva l'esigenza di ricostruire i contesti che andavano distrutti. In un documento di scavo del 1755 si menzionava la necessità di distaccare una parete, ma i rischi dell'operazione suggerivano di eseguirne una riproduzione per conservare almeno una traccia delle pitture che rischiavano di andare perdute. Da quel momento in poi la riproduzione *in situ* delle pitture divenne una pratica sempre più consueta, come si evince in numerosi documenti di quegli anni, che si distingueva per mezzi e finalità rispetto alle riproduzioni dei disegni delle pitture antiche conservate nel Museo di Portici, ma che era più assimilabile a quella dei rilievi dei monumenti eseguiti e accompagnati da lunghe iscrizioni esplicative dei *trovamenti*, effettuati come illustrazione di un rendiconto tecnico e amministrati

⁶⁷⁸Cfr. M. G. Mansi, *La stamperia reale di Napoli* in M. R. Nappi (a cura di), *Immagini per il Grand Tour. L'attività della Stamperia Reale Borbonica*, ed Scientifiche Italiane, Napoli 2015, p. 35. *Gli Ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi in rame* fu pubblicata nel 1796 e si ricollegano al filone antiquario e riprendeva nel frontespizio l'arme di Carlo di Borbone disegnata da Camillo Paderni ed incisa da Padre Piaggio. Si presentava attraverso incisioni senza commento, una collezione di disegni raccolta fin dalla metà del secolo.



Tav. 60 *Gli Ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi su Rame*, Frontespizio, parte I 1796, parte II, 1808. Regia Stamperia, Napoli.
(Biblioteca Museo Archeologico Nazionale di Napoli)

La percezione di un'unità architettonica decorativa dei complessi emerge in un foglio tratto da un album inedito di Paderni, che consolidava una concezione più unitaria e complessiva delle finiture decorative e della loro funzione all'interno del contesto architettonico. A partire dal 1763, la consapevolezza di trovarsi di fronte non a singoli monumenti isolati ma alla vastità di una città antica, rese necessaria una valutazione delle immense risorse che questo sito offriva.

Contestualmente, tenere lo scavo allo scoperto sollevava il problema della conservazione *in situ* delle pitture.

La Corte Napoletana dedicò una grande cura alla riproduzione grafica dei reperti, infatti occorre citare le ingenti spese che si sopportarono per pagare disegnatori e incisori, funzionali non soltanto all'erudita illustrazione dell'antichità, nella quale furono coinvolti a partire dal 1755 gli accademici ercolanesi, ma anche ad una più ampia esigenza di tutela. Prima del 1773 erano i *Rami* delle Antichità a diffondere l'immagine di Ercolano, includendo le architetture solo accidentalmente, essendo orientata principalmente verso i singoli reperti⁶⁷⁹, come testimoniano i documenti d'archivio infatti si legge che *Al March. e Fogliani. Portici Ecc.mo Sig. Sebbene non sia d'ispezione di questa intend. za il riferire sopra la supplica annessa dell'Incisore de Rami Nolli, essendo stato chiamato da altri, ne so sotto quali condizioni, pure essendo uno, che abbia fatto il viaggio a sue proprie spese da Torino a questi luoghi, e che non sta servendo a mesata fissa, come sono gli altri, crederei che la Real clemenza potesse gratificarlo di qualche aiuto di costa per un sol volta e con ciò baciando le mani V. E. con ogni ossequio mi rassegnò. Caserta 25 Aprile 1753 Lorenzo M.Se Neroni fol.1*⁶⁸⁰. Quelle delle Antichità, invece, erano stampe di traduzione che risentendo anche del gusto dell'epoca riproducono con scrupolo filologico gli oggetti per la loro divulgazione, e, quando è possibile, nella grandezza degli originali com'è scritto in calce⁶⁸¹. Con la scoperta del Tempio di Iside nel 1765 si registrava una decisa virata in direzione del disegno di documentazione e delle riproduzioni dell'*assieme* delle pitture eseguite *in situ*, dove la realtà archeologica e il loro contesto architettonico planimetrico erano documentati con la stessa cura riservata alle decorazioni parietali e pavimentali. I propositi enunciati nella richiesta di La Vega chiarivano gli obiettivi di questa documentazione, completamente diversa da quella contemporanea delle *Antichità di Ercolano*, non più finalizzata a far conoscere le scoperte delle città vesuviane ma volta a documentare le pitture attraverso una serie di tavole delle quali inizialmente non era prevista un'edizione a stampa⁶⁸². Fu proprio La Vega, nel 1771, a proporre una visione estremamente attuale del significato e del valore di queste pitture, affermando che la pittura romana era una pittura essenzialmente decorativa, una pittura parietale, appunto, e come tale

⁶⁷⁹Cfr. E. Sorbo, *Immaginare, rappresentare, progettare, Ercolano dalle 'Antichità di Ercolano Esposte' alla 'Storia di Ercolano'* M. Ruggiero in *Materia e Memoria*, ed. Maggioli, Milano 2013, pp. 102-103.

⁶⁸⁰ASN, CRA, f. 1547, inc 17.

⁶⁸¹Cfr. M. R. Esposito, *I Rami inediti*, in V. Sampaolo (a cura di), *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*, Catalogo della mostra *Napoli Museo Archeologico, Madrid, Real Academia de Belles Artes y Diseno*, 14 Dicembre 2016-16 marzo 2017, Sezione approfondimenti, Ed. Electa, Napoli 2016, pp. 162-167.

⁶⁸²Cfr. V. Sampaolo, I. Bragantini, *Le pitture di Pompei nei disegni dell'archivio della Soprintendenza Archeologica di Napoli*, in *Pompei Pitture e Mosaici. La documentazione nell'opera di disegnatori e Pittori dei secoli XVIII e XIX*, Ed. Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1990, pp. 16-17.

non va vista isolata ma deve essere inserita nel contesto architettonico di cui era parte integrante, di conseguenza il valore di questa si perde nel momento in cui l'insieme del dipinto veniva smembrato dal suo contesto.

Nasce la consapevolezza quanto mai attuale del legame tra ambiente e sua decorazione e la conduzione illuminata di La Vega, direttore degli scavi assunto alla morte di Alcubierre, poneva questioni legate alla rappresentazione e alla conservazione degli affreschi e le relative architetture e in generale sull'idea di *riattare*⁶⁸³ il sito stesso. Già nel 1781 ordinò di *far lacertare tutte le tonache*. Il 20 Ottobre del 1787, inoltre, scriveva nei giornali di scavo che il pregio di alcune pitture consisteva proprio nella veduta d'insieme, peculiarità che si perdeva con le operazioni di distacco⁶⁸⁴. In un documento datato Portici, 20 ottobre del 1787 a tal proposito si legge che *in Pompei trovansi scoperti più siti con pareti abbellite di pitture il pregio delle quali consiste nell'assieme delle varie parti, cosa ch'interamente viene a perdersi quando si vogliono tagliare in pezzi; ma tali pitture coll'andare del tempo mancheranno specialmente restando esposte alle ingiurie delle stagioni. A conservarne però la memoria, ed a farle conoscerle di presente a quelli che non possono andare sul luogo, altro mezzo non vi è che di fare copiare con colori, se fosse possibile le intere pareti dipinte nello stato che si trovano, o alla meno disegnarle in maniera da potere essere incise. La pubblicazione di queste pitture unite alla pianta delle case che si sono già in parte disegnate così da me che dal mio fratello, darebbe ai dilettanti delle Belle Arti non meno che alli studiosi dei costumi antichi, una completa soddisfazione, che dalle semplici descrizioni non può giammai sperarsi di ottenere, nè dalla pubblicazione dei pezzi di pitture che trovansi raccolte nelle stanze addette al R(ea)le Museo. Propongo pertanto all'E. V. in vista delle ragioni esposte, di volere ordinare ch's'impiegasse in formare tali disegni il Disegnatore dell'opera di Ercolano D(o)n Gio(vanni) Casanova, come quelli che può eseguirli con ogni precisione e grazia conveniente; e se così stima, determinare che tali disegni si facessero colla mia intelligenza, così per la scelta come pella maniera da disegnarli; poiché ardisco dire, che senza tale determinazione si aggiungerebbe all'Opera di Ercolano molt'altro d'inutile*⁶⁸⁵. La Vega suggeriva che per conservarne la memoria e diffondere la loro conoscenza a chi non poteva visitare il sito *altro mezzo non vi è che di far copiare con colori*⁶⁸⁶ e aggiunge *se fosse possibile le pareti intere dipinte nello stato o cui si*

⁶⁸³E. Sorbo, *Immaginare, rappresentare, progettare, Ercolano dalle 'Antichità di Ercolano Esposte' alla 'Storia di Ercolano'* M. Ruggiero, op.cit., p.112

⁶⁸⁴Diari Pompei, pp. 92-93

⁶⁸⁵*Ibidem*.

⁶⁸⁶Diari Pompei, pp. 92-93

trovano ⁶⁸⁷, inoltre sosteneva di voler supervisionare al lavoro di documentazione/riproduzione affinché fosse eseguito con *precisione e grazia*⁶⁸⁸ altrimenti *senza tale determinazione si aggiungerebbe all'Opera di Ercolano molt'altro d'inutile*⁶⁸⁹. Le idee di La Vega vennero approvate a seguito della richiesta fatta dagli Accademici Ercolanesi al Re *di far copiare in colori tutte quelle pitture di Pompei che non si potevano staccare*⁶⁹⁰, in linea con le esperienze romane dei decenni precedenti. La riproduzione a colori delle pitture si presentava, dunque, come scelta conservativa che si faceva portavoce di un interesse non solo meramente iconografico, rivolto al solo quadro figurato, ma anche alla volontà di conservare l'aspetto decorativo dell'insieme⁶⁹¹.

Giuseppe Lo Manto e Giovanni Casanova (Tav. 61) ebbero il compito di *copiare in colori quelle pitture di Pompei, che non si possono distaccare ad oggetto di conservarne la memoria contro le ingiurie dell'atmosfera e degli accidenti irrimediabili*⁶⁹². I risultati di quest'attività di documentazione vengono raccolti negli *Ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi in rame*, pubblicato tra il 1796 e il 1808, con incisioni eseguite su disegni di Vincenzo Campana (Tav. 62), Giovanni Casanova, Giuseppe Chiantarelli e Giuseppe Lo Manto⁶⁹³.

Con il passare degli anni le teorie di La Vega si arricchivano di problematiche legate allo scavo, alla fruizione e alla conservazione del sito, iniziando un percorso complesso che avrebbe accompagnato l'evoluzione della storia della scoperta delle pitture di Pompei, destinata a soddisfare necessariamente l'esigenza di lasciarle *in situ*.

⁶⁸⁷ *Ibidem*

⁶⁸⁸ Diari Pompei, pp.92-93

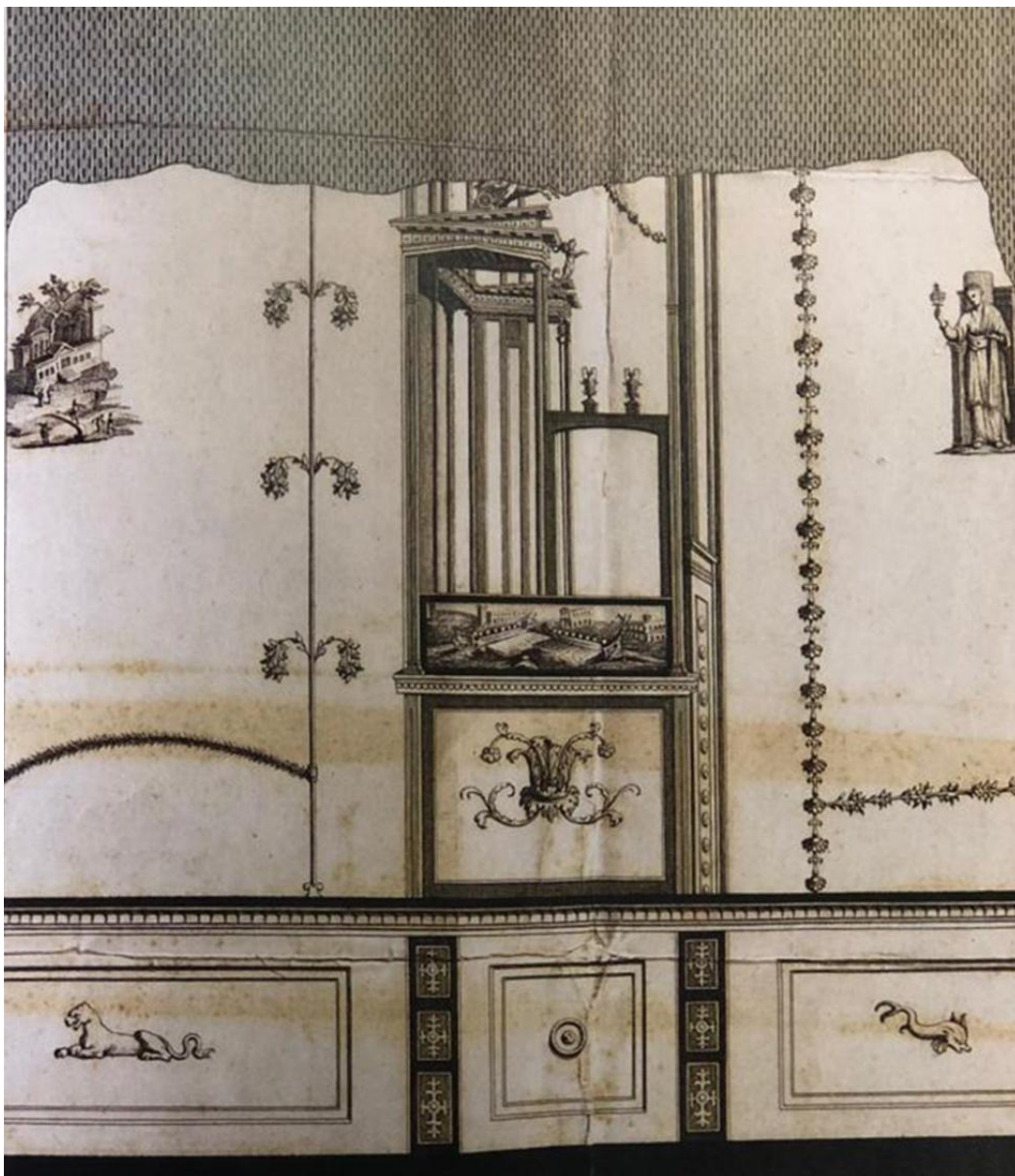
⁶⁸⁹ *Ibidem*

⁶⁹⁰ PAH, addenda, volume 1, 2 Giugno e 3 Luglio del 1788, p. 168. La cronologia di questa corrispondenza è la seguente: al 20 Ottobre del 1787 La Vega scrive la nota in cui consiglia di disporre una campagna di documentazione delle pitture; il 13 Dicembre 1787 l'Accademia propone al Re che vengono eseguiti i disegni delle pitture che non si possono distaccare; 14 Gennaio del 1787 il Re approva l'istanza dei disegni, il 2 Giugno del 1788 viene prescelto G. Lo Manto per disegnare le dette pitture. Il 3 Luglio del 1788 Lo Manto copia a colori le pitture di Pompei al fine di preservarne la memoria dalle ingiurie del tempo insieme ad altro regio disegnatore G. Casanova.

⁶⁹¹ Cfr. M. P. Rossignani, *Saggio sui restauri settecenteschi ai dipinti di Ercolano e Pompei*, in *Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore Contributi dell'Istituto di Archeologia*, volume I, serie 3, Milano 1967, pp. 27-28.

⁶⁹² PAH Addenda, 3 luglio 1788, vol1, p 168

⁶⁹³ Cfr. Anonimo, *Gli Ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi in rame*, volume 1, Regia Stamperia, Napoli parte I 1796, parte II 1808, Napoli 1796-1808.



Tav. 61, G. Casanova, *Tempio di Iside*, Incisione.

Riproduzione del particolare della parete S del portico compresa tra le porte dei vari ambienti, la muratura sottostante l'intonaco dipinto non è tipologicamente caratterizzata, ma è resa con un tratteggio neutro.

(Soprintendenza archeologica ADS 900)

In questa circostanza, la scelta del distacco delle pitture più rappresentative appariva come male minore ma necessario rispetto alla perdita, mentre un peso sempre maggiore acquistava la riproduzione come sostituto della pittura, in modo da conservarne la memoria. Dall'inizio dello scavo la percezione del degrado inarrestabile delle pitture e la mancanza di mezzi a disposizione, facevano considerare le riproduzioni dei disegnatori come un sostituto accettabile alle pitture perse, andando ad assumere una vera e propria valenza documentaria. Intanto si attendeva quella che sarebbe stata definita la *vernice miracolosa*⁶⁹⁴. Compare per la

⁶⁹⁴P.D'Alconzo, *Picturae excisae*, op.cit., p. 32.

prima volta il termine *conservare la memoria*⁶⁹⁵, legato al concetto di *trasmissibilità* nel tempo, l'atto che ne consegue era una copia del documento, che andava a costituire un'importante risorsa dello stato conservativo, infatti si legge che *a conservarne però la memoria, ed a farle conoscerle di presente a quelli che non possono andare sul luogo, altro mezzo non vi è che di fare copiare con colori, se fosse possibile le intere pareti dipinte nello stato che si trovano, o alla meno disegnarle in maniera da potere essere incise*⁶⁹⁶.



Tav. 62 V. Campana *Rami Inediti delle Antichità di Ercolano* con gli affreschi dei paradi est, 1772. Nel 1772 F. La Vega chiama a Ercolano V. Campana per disegnare alcuni particolari del Teatro con l'obiettivo di documentare gli affreschi.
(Biblioteca Museo Archeologico Nazionale di Napoli)

⁶⁹⁵PAH, addenda, volume 1, 2 giugno 1788, p. 168

⁶⁹⁶Diari Pompei, pp.92-93.

4.1 Il Settecento e il ruolo dei 'copisti' dei dipinti pompeiani.

La cura napoletana per la riproduzione grafica dei reperti risale ai primi anni di scavo quando Carlo valutò l'opportunità di riprodurre le pitture a colori assicurando la sopravvivenza della cromia originale messa a dura prova dai restauri praticati in quegli anni. Dato l'elevato costo dell'operazione, il Re vi rinunciò. Solo più tardi Giovanni Gaetano Bottari ripropose tale operazione al ministro Tanucci, per evitarne il deterioramento nel corso del tempo. Bottari, fiorentino e grande erudito, fu chiamato a Roma da Clemente XII nel 1730⁶⁹⁷ come bibliotecario della Corsiana, successivamente divenne cappellano del Papa passando alla biblioteca Vaticana, di cui nel 1738 fu sottocustode e poi nel 1768 custode. Tanucci sosteneva che *i potenti pensano a tutt'altro che a libri. Ricchezze, lusso, potenza e parentadi son tutte le loro cure [...] ho veduto le novelle del Lasca; oh povera cosa Perchè stampar miserabili produzioni in tempi che non vogliono più quei cibi [...] Fanno gran disonore gli editori di tali opere! Fuori si crede che tutta la nazione stimi e si diletta di quelle povertà che non possono più nutrire gli stomaci assuefatti a cibi più sostanziosi e meglio conditi. L'anticaglia toscane sono come quelle romane delle quali dice Orazio inter quae verbum emici si forte decorum et Si versus paulo concinnior unus, et alter. Iniuste totum dicit, venditique poema alli sciocchi Bottari e Mannie altri parolai*⁶⁹⁸. Su Bottari Tanucci cambiò giudizio quando la sua fama di antiegesuita finì per renderlo l'esponente più in vista del giansenismo romano. Il 1758 era l'anno in cui il dotto prelato iniziò a frequentare assiduamente Napoli instaurando con il marchese un'interessante corrispondenza. Fu Bottari, conoscitore d'arte⁶⁹⁹, erede della cultura storicista e antiquaria della Roma controriformistica, a consigliare il ministro Tanucci, una riproduzione a colori delle pitture di Ercolano in una lettera risalente al 3 maggio del 1763⁷⁰⁰ in cui si legge che *Veo lo que me dizes que te escrivia Monsenor Bottari, con quiente sueles cartear alguna vez sobre que se podria puede ser stampar las pinturas de Ercolano con los colores. [...] Y te dire que yo avia empezado a hazer copia las pinturas con sus colores por Paderni para formar un libro de ellas para quedase una memoria cierta de com eran, lo que podras saver de Paderni que tiene las que pudo hir haziendo en el poco tiempo que le davan sus muchas ocupaciones*⁷⁰¹.

Dal 1758 intrattennero una fitta corrispondenza che testimoniava l'evidente questione legata alla riproduzione dei dipinti provenienti dagli scavi.

⁶⁹⁷Cfr. Epistolario I, Lettera di Tanucci al Monsignor Galiani, Napoli 24 Settembre 1737, pp. 171-173.

⁶⁹⁸Epistolario II, Lettera di Tanucci al signor Nefetti, 24 Gennaio del 1747, pp. 178-179.

⁶⁹⁹Cfr. A. Petrucci, G. G. Bottari, in *Dizionario Biografico Degli italiani*, ed. Istituto della Enciclopedia Italiana, n.13, ed. Società Grafica, Roma, 1998, pp. 409-418.

⁷⁰⁰Cfr. M. Barrio (a cura di), *Carlo III. Cartas a Tanucci (1759-1763)*, Madrid, 1988, pp. 429-431

⁷⁰¹*Ibidem*

Oltre a Bottari è interessante valutare anche la figura di Camillo Paderni per comprendere l'approccio avuto nei primi anni di scavo, in relazione al rapporto che si instaurava tra rappresentazione e conservazione. La rappresentazione, intesa come antidoto alle distruzioni operate in nome della conservazione, costituiva un tema molto frequente nelle lettere di Paderni dedicate ad Alan Ramsay⁷⁰², pittore scozzese, noto ritrattista che aveva soggiornato a Roma dal 1736 al 1738. Entrambi erano agenti a Roma del collezionista di pitture antiche e di copie dell'antico Thomas Mead.

Ramsay era a Roma nel 1736 e a Napoli nel 1738 alla scuola di Solimena, prima di rimpatriare nello stesso anno. Paderni lo informò dei ritrovamenti archeologici avvenuti in quegli anni a Ercolano, pubblicati poi dalla *Royal Society* su *Philosophical Transactions*, in cui rammentava e si rammaricava dell'operare dei soprintendenti, che, una volta completata la ricerca, gettavano di nuovo a terra i reperti, il che significava che molti di essi, non essendo pienamente comprese dagli operai che operavano in quegli anni, andavano perduti. Si evidenziava quindi la necessità di stabilire una relazione tra l'esigenza di disegnare per fini divulgativi e il rimpianto per la perdita di tali reperti durante lo scavo. Infatti, nella prima lettera datata Roma 20 novembre 1739 si legge che *quando si incontrano qualcosa sembra di valore la prelevano tralasciando il testo. La cosa triste è che una volta completata la ricerca, gettano di nuovamente a terra (nelle cavità), il che significa che molte curiosità, non essendo capite da quegli operai, possono andare perdute*⁷⁰³. In una seconda lettera scritta da Roma il 20 Febbraio 1740 Paderni lamentava una serie di inconvenienti criticando aspramente i lavori dei cavatori, affermando che *il primo errore di questi uomini che chiamano intendenti è stato portar via i dipinti senza disegnare la situazione dei luoghi, ovvero le nicchie in cui essi si trovavano. Perché esse erano tutte ornate con grotteschi, composti di elegantissime figure e animali, distrutti senza essere copiati; e la medesima sorte toccherà anche al resto. Quando (gli scavatori) s'imbattono in qualche pezzo di dipinto non conservato altrettanto bene, lo lasciano dove lo hanno trovato. Oltre a ciò vi sono dei pilastri di stucco estremamente curiosi, che hanno parecchi lati tutti variamente dipinti, dei quali (gli scavatori) non serbano alcuna memoria*⁷⁰⁴ aggiungendo che *in breve essendomi reso conto come coloro che vengono chiamati Soprintendenti siano totalmente ignoranti di ciò che fanno, cominciai a soffrirne in maniera molta sensibile. A tal punto che ogni giorno sembra un mese, fino a quando non avessi*

⁷⁰²Cfr. C. Knight, *Le lettere di Camillo Paderni alla Royal Society di Londra sulle scoperte di Ercolano (1739-1758)* in *Rendiconti della Accademia di Archeologia e Belle Arti*, n. s LXVI, volume 66, Arte tipografica, Napoli 1996, pp. 13.

⁷⁰³*Ibidem*

⁷⁰⁴E. Sorbo, *Immaginare, rappresentare, progettare, Ercolano dalle 'Antichità di Ercolano Esposte' alla 'Storia di Ercolano'* M. Ruggiero, op.cit, p.104

*consegnato la mia lettera e veduto quale reazione avesse suscitato. Perché se avesse avuto successo sarei andato, sarei andato immediatamente a disegnare quelle cose che, sebbene di grande curiosità ed erudizione, sarebbero state presto distrutte per carenza d'attenzione. In ogni caso, non potendo far di più e sentendomi fortemente rattristato per le belle cose avviate verso la distruzione, lasciai loro una relazione con istruzioni sul modo in cui avrebbero dovuto comportarsi. Se sceglieranno di non seguirle saremo noi a subire la più grande disgrazia, quando verremmo a sapere che quanto era stato risparmiato dal tempo, dai terremoti e dalla furia del vulcano, è stato distrutto da coloro che potevano averne cura*⁷⁰⁵.

Densa di commozione era la descrizione effettuata al momento dei ritrovamenti, come emerge dalle parole di Paderni al suo amico inglese, appassionato di archeologia, tanto che decise di recarsi, ormai settantenne, a Pompei per osservare personalmente gli scavi⁷⁰⁶.

La lettera esprimeva in tutto il suo ardore la necessità di copiare gli oggetti per serbare la memoria e fornire un'attenta riproduzione non solo degli oggetti in sé ma anche dello stato dei luoghi, al fine di conservare una traccia anche del contesto di provenienza. Le indicazioni di Paderni riguardavano non solo l'inefficienza nella conduzione degli scavi, da lui aspramente criticata a causa della metodologia applicata per la salvaguardia degli oggetti riportati alla luce, ma anche il voler porre fine a quel processo di distruzione degli affreschi che poteva essere tutelato attraverso la copia prima della distruzione. Purtroppo le lamentele di Paderni non ebbero risvolti pratici, nelle incisioni delle Antichità vengono mostrati solo molti frammenti di pittura, mai decorazioni parietali disegnate *in situ*, a meno che tutta la documentazione inerente non sia andata perduta, dato che non è stata rinvenuta alcuna traccia. È anche possibile che queste testimonianze siano andate perdute nell'archivio dei disegni degli affreschi e mosaici custoditi nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli, si tratta di documenti precedenti al 1800, che riguardavano soprattutto disegni di contesto degli affreschi prima degli strappi. Paderni auspicava la fine di questa pratica affermando⁷⁰⁷ *che quanto è stato risparmiato dal tempo dai terremoti e dai vulcani, è stato distrutto da coloro che ne potevano aver cura*⁷⁰⁸. Nelle due lettere Paderni dichiarava che di Ercolano, quando viveva a Roma, criticava i metodi di conservazione e custodia dei reperti, offrendo suggerimenti tali che avrebbero potuto farlo scegliere dal Re come direttore del Museo napoletano

⁷⁰⁵*Ibidem*

⁷⁰⁶Cfr. N. Zanni, *Lettere di Camillo Paderni ad Allan Ramsay 1739-1740*, in *Eutopia*, II, 1993, 2, Ed. Quasar, 1993, pp. 65-77.

⁷⁰⁷Cfr. M. De Vos, *Camillo Paderni e la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi*, in L. Franchi dell'Orto (a cura di), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, Atti del convegno internazionale Ravello-Ercolano-Pompei, 30 Ottobre-5 Novembre 1998, Ed. l'Erma di Bretschneider, Roma 1993, pp. 99-116.

⁷⁰⁸C Knight, *Le lettere di Camillo Paderni ...*, op. cit., p. 13.

dimostrando la sua profonda conoscenza della materia. Per realizzare tale aspirazione, avrebbe dovuto aspettare undici anni. Nel 1752 inviò a Richard Mead, medico, umanista e collezionista, una lettera sulle ultime scoperte di Ercolano, che le lesse alla *Royal Society* il 18 Febbraio del 1755. Tale lettera fu ristampata sul *Gentlman's Magazine*, una rivista londinese sulla quale comparivano articoli relativi gli scavi e alle scoperte archeologiche che si svolgevano nel Regno di Napoli. In altre lettere inviate a Thomas Hollis, un giovane e ricco avvocato inglese, che chiedeva delle scoperte di Ercolano ed ambiva diventare membro della *Royal Society*, si legge la descrizione dei primi scavi dei *Praedia di Iulia Felix* che furono effettuati tra il 1755 e il 1757 e risepolti dopo essere stati spogliati dagli affreschi e dalle sculture, si trattava di un monumento che Amedeo Maiuri avrebbe considerato *uno dei più singolari edifici di Pompei*

Nella lettera datata 28 giugno del 1755 si rileva che nel sito in cui si svolgeva lo scavo, il lavoro era svolto dai precedenti cavatori di esperienza cunicolare, riportando che *questi furono li primi che si accorsero che altri aveveno per il passato qua cavato, da certi colpi dati sopra le pitture che stavano nelle pareti di una camera*⁷⁰⁹ affermando ancora una volta, che se si fosse cavato con regola [...] non si sarebbe perduto un tesoro trovato in un camerino⁷¹⁰. Inoltre si legge che *non è da dubitarsi che altri, nei tempi passati abbiano cavato in Pompeia ma particolarmente nello stesso sito come si sono accorti li nostri cavatori pratici e fedeli. Come questi hanno avuto dal principio una disciplina perfetta nel cavare con tutta quella diligenza necessaria, si sono con il tempo resi più perfetti, che niuno meglio di loro puol fare quelli che essi fanno; particolarmente nello scavo di Ercolano, dove non vengono mai alla luce, che solo in quel tempo destinato al riposo. Questi furono li primi che si accorsero che altri aveveno per il passato qua cavato, da certi colpi dati sopra le pitture che stavano nelle pareti di una camera, che è stata la seconda da loro scoperta: confermando la loro opinione dal ripieno di detta camera non essere conforme al solito, sicchè si è giudicato che abbiano cavato sì, ma irregolarmente, volendo la Fortuna risebare il migliore per il mio Re degnissimo. Nonostante si sono tagliati moltissimi pezzi di pitture, le quali ancora non si possono vedere, perché stanno nelle forme. Se chi avanti S. M. à fatto cavare in questo sito, avesse cavato con regola, non avrebbe perduto secondo me un tesoro che si è trovato in un piccolo camerino grande palmi 7 per 5 il 13 di questo mese. La si trovò un superbissimo tripode [...]*⁷¹¹.

⁷⁰⁹*Ibidem*

⁷¹⁰*Ibidem*

⁷¹¹*Ibidem*

L'interesse di Carlo di Borbone per la riproduzione grafica delle antichità risale al 7 febbraio del 1740, riportato nei documenti di archivio di Casa Reale, come si evince nei documenti del tempo, infatti, emerge che *con carta de la data de ayer se sirve V. E. mandarme, que resoecto de haberse entendido, que un cierto pintor, venido da Roma, se hallà en este Real Sitio, en compania del statuário Canart avenì que yo si es assì, y si el tal pintor se aplica a sacar disenos de las statua, pinturas, y otras cosas halladas en las escavciones a Resina, y que con toda riserva avisé luego de ello a V. E. como es cierto que en compania del citato escultor, se hallà hace algùnlos dias un disenador, que dicem servo della Camera de Inglaterra, establecido en Roma, para copiar, y pinturas antiguas; y aunque en el principio corriò aquí, que venia con permiso, para desenar las statua y pinturas halladas en estas escavaciones (a lo que asentì, aunque supongo nacio del statuário esta Voz), inmediatamente se dijo, que habiendo pedid licencia para ello a S. M. no lo habia podido obtener; poro cuyo motivo, ni el statuário ni el d(ic)ho disenador, no han dado màs indicio de nada, pero sin conejeturas temerariamente es natural creer, que no haya malogrado el fine de su viaje, y si assì fuere, no dejarìa de ser sensible, que siendo S. M. el dueno de estas apreciables antiguedades, a quein tanta afición los Ingleses, lograsen ellos, el sacarles antes a S. M., pero como de positivo no puedo afimar nada sobre ello, es la causa de no habiendo podido pasar de la posiciò, que he tenido tambièn de si habian ido afuera algùnlos de las cabezas modeladas, y otros disenos que se hicieron en el principio*⁷¹². Il pintor di cui si parla nella lettera era sicuramente Camillo Paderni, pittore e disegnatore romano, allievo di Imperiali, in amicizia con Canart, giunto a Napoli agli inizi del 1740 per disegnare le pitture di Ercolano su incarico di eruditi inglesi. In particolare era stato scelto da George Turnbull, studioso scozzese, per disegnare pitture antiche che sarebbero state poi pubblicate nel primo trattato inglese sulla pittura antica, uscito nel 1740 a Londra con il titolo *Treasure of Ancient Painting*, incentrato sul valore formativo della pittura antica nella prospettiva dell'educazione giovanile.

Una delle maggiori preoccupazioni era la riproduzione fuori dal controllo di Carlo, lo testimonia Alcubierre quando affermava che *siendo S. M. el dueno de estas apreciables antiguedades, a que tienen tanta afición los ingleses, lograsen ellos el sacarlas antes que S. M.*⁷¹³. La prima segnalazione di un progetto di pubblicazione delle riproduzioni di sculture e dipinti che venivano estratte dagli scavi sotterranei di Ercolano è precocissima, risale, infatti, al 30 Novembre del 1739, iniziata da Ridolfino Venuti, in cui si legge che *i molti scavamenti*

⁷¹²CRA f. 1537/15, 7 febbraio 1740, edito in M. Pagano, *I primi anni di scavo di Ercolano, Pompei e Stabia, Raccolta di studio di documenti e disegni inediti*, Ed. l'Erma di Bretschneide, Roma 2005, pp. 14-15.

⁷¹³M. Alonso Rodriguez, *Yesos del Museo herculanense para Carlos III: La copia y su valor en la difusion de las antiguedades*, in *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*, Electa, Milano 2016, pp. 65-75.

*alla reale Villa di Portici e i Monumenti insigni ritrovati [...] hanno fatto risolvere Sua Maestà il Re delle Due Sicilie, a far disegnare tutto con somma diligenza per darsi poi alla luce colle stampe*⁷¹⁴. Ma i primi disegni in stampa, dalla forma irregolare, delle antichità ercolanesi, sono stati raccolti in un volume di cui un esemplare è conservato a Madrid intitolato *Disegni intagliati in rame di pitture antiche ritrovate nelle scavazioni di Resina*, edito nel 1746 da Francesco Ricciardi, promossa dal segretario di Stato Jose Joaquin de Montelagre, il cui risultato, però, non piacque al re, infatti il lavoro non fu mai distribuito. I pittori Antonio Sebastiani e Clemente Ruta diedero inizio all'attività di riproduzione intorno al 1740, fatto testimoniato da una nota dell'incarico al Ruta, datato Portici, 31 Ottobre 1753 in cui si legge che *al Pintor de camera Clemente Ruta concede el Rey diez y ocho dudacos al ano, durante la necessitated que tuviere de tener alquilada una casa en este Real Sitio con el preziso destino de pintar en ella en telas grandes para el Real Servizio, y a que en la quela sirve de abitazion no ay lugar para tales obras, y assi lo prevengo a V. S. de orden de S. M. para cumplimiento. Dios guarde [...]* Marchese Fogliani ad Angelo Acciajuoli⁷¹⁵.

I disegni furono incisi da Francesco Cepparulli, Pierre Jacques Gaultier e Francesco Sesone andando a confluire nel suddetto volume⁷¹⁶ che avrebbe consentito di anticipare il progetto di pubblicazione delle antichità. Ma, come afferma P. D'Alconzo, bisogna capire se l'insuccesso dell'iniziativa è da addebitare alla scarsa capacità degli autori oppure ad altri fattori. Si può concludere dagli studi verificati che il lavoro dei due pittori si presentava come un'opera con finalità confuse e, dal punto di vista pittorico, scientificamente acerba.

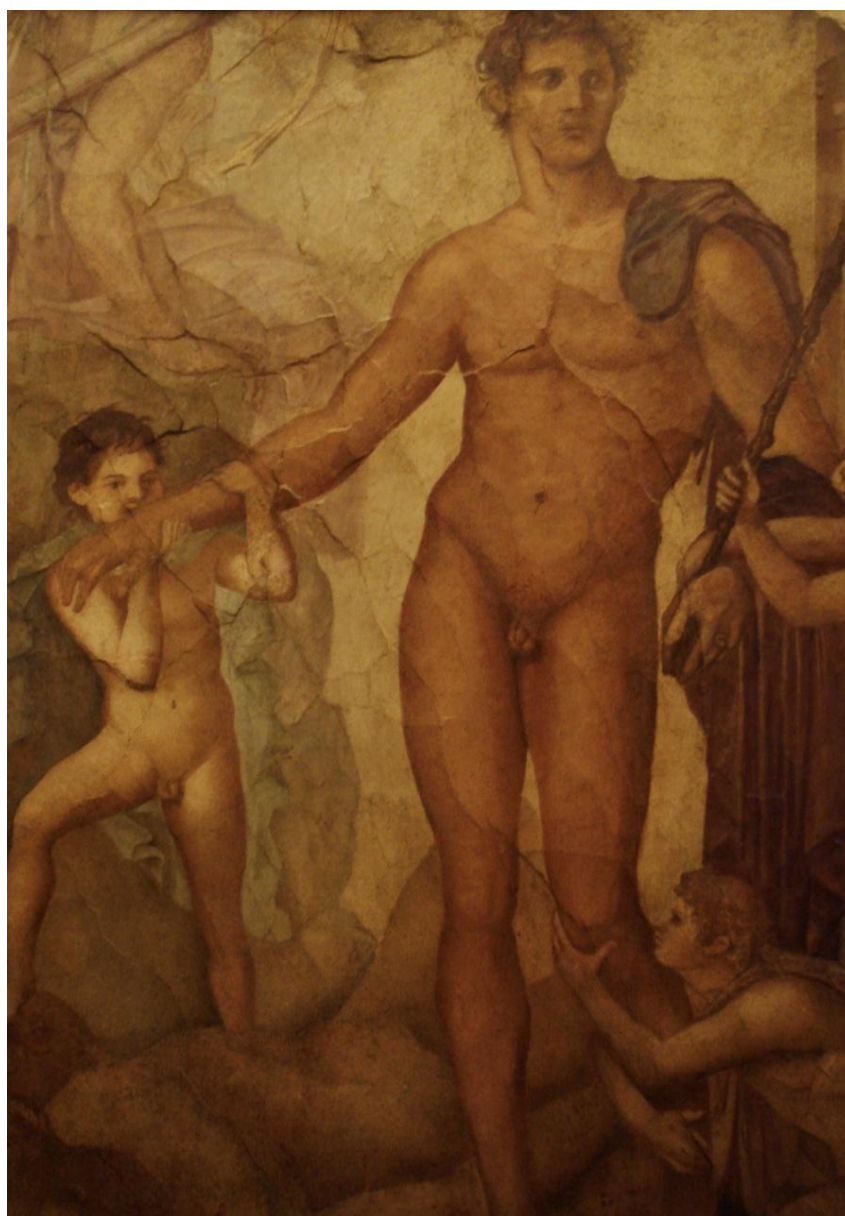
Carlo guardava gli scavi nell'ottica del sovrano assoluto, mostrandosi un geloso custode, di qualunque pezzo di anticaglia, anche nel diritto di trarne *figura* cioè *riproduzioni e disegni*⁷¹⁷. Furono chiamati incisori di fama come i romani Niccolò Vanni e Rocco Pozzi che diedero vita, insieme ad altri disegnatori come Camillo Paderni, Francesco La Vega e Giovanni Battista Casanova, ad un' altra opera intitolata *Le Antichità di Ercolano Esposte con qualche spiegazione*. Questi non si fermarono alla mera copia dei reperti, ma li interpretavano arricchendoli con dettagliate didascalie.

⁷¹⁴L'informazione è tratta da una lettera inviata ad Anton Francesco Gori è riportato da questi in A.G., *Notizie del memorabil scoprimento dell'antica città di Ercolano ritrovata vicino a Portici*, Stamperia Reale, Firenze 1748, p. 13.

⁷¹⁵ASN, CRA, f. 1149, Conti-Cautele di Portici edito in M. Siniscalco, *Documenti sui Pittori, Clemente Ruta, Luigi Restile, Fedele Fischietti, Giacomo Cestaro, Girolamo Starace, Antonio Sarnelli, Francesco Celebrano, e sugli incisori Filippo Morghen e Pietro Campana; sulla Arazzeria e sui Palazzi Reali di Portici e Caserta* in N. Spinosa, *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, Società editrice Napoletana, Napoli 1979, pp. 270-299.

⁷¹⁶Cfr. M. G. Mansi, *La stamperia reale al tempo di Carlo di Borbone e illustrazione delle antichità*, in M. Alonso Rodriguez, *Yesos del Museo herculanense...*, op. cit., p. 41

⁷¹⁷Cfr. F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano e le Antichità*, in AA. VV. *Le antichità di Ercolano*, ed. Banco di Napoli, Napoli 1988, pp. 10-38.

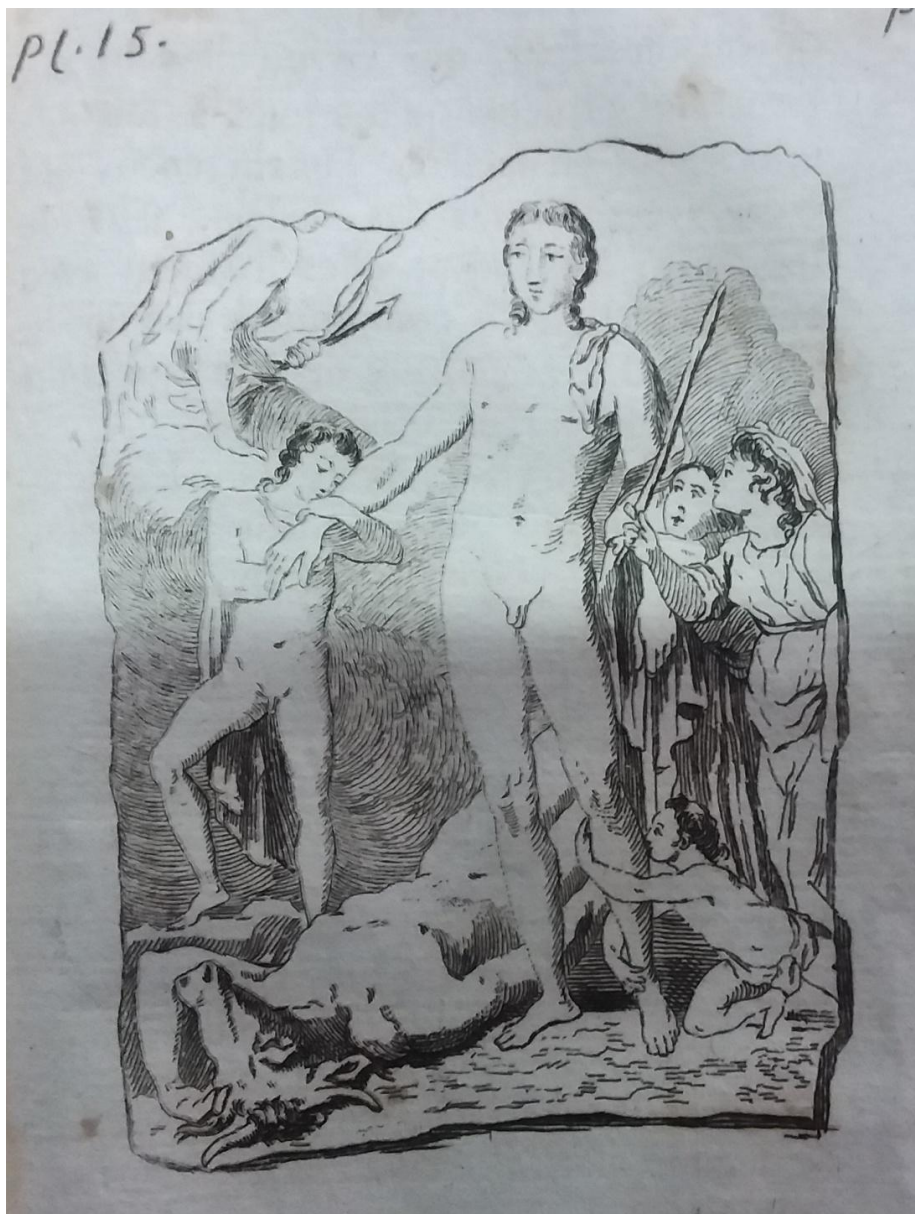


Tav. 63, *Teseo Liberatore* dalla Basilica di Ercolano, Napoli.
(Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv.9049)

Le illustrazioni privilegiavano le pitture a carattere mitologico e allegorico, traducendo in chiave contemporanea la descrizione del mito⁷¹⁸. Le riproduzioni, più che copie fedeli, costituivano dei modelli interpretativi, come, ad esempio il caso del *Teseo Liberatore* custodito nel Museo Archeologico Nazionale (Tav. 63), in cui il disegno non è una riproduzione fedele ma un'assimilazione del modello, visibile nella tavola incisa riportata nelle *Antichità*, si tratta di una sorta di reinterpretazione visiva del modello. Bisogna dire che le riproduzioni rappresentavano l'unico veicolo di informazione, in quanto Carlo concesse il permesso di

⁷¹⁸Cfr. E. Sorbo, *Rappresentare Ercolano nelle Antichità di Ercolano Esposte*, in *Materia e Memoria*, op.cit., pp. 79-102.

disegnare sul posto solo a partire solo dal 1775 e le immagini prima delle *Antichità* erano effettuate solamente a memoria (Tav. 64), quindi non avevano validità scientifica.



Tav. 64 *Teseo Liberatore* dalla Basilica di Ercolano in C. N. Cochin, *Lettre sur le peinture d' Herculanum*, 1751, Rappresentazione di Teseo e il Minotauro in *Planche 15* in Cochin e Bellicard 1757 p. 30. Pittura murale disegnata a memoria.

Le *Antichità* diffondevano *la maniera degli antichi* cercando di non far prevalere l'astratta erudizione ma di garantire un equilibrio tra testo e immagini. Fu grazie alla figura di Paderni che iniziò a maturare il disegno con finalità documentaria, appagando la sua passione per la testimonianza archeologica espressa già dieci anni prima in una lettera all'amico Ramsay in cui si legge *having a great Concern for those fine Things in a perishing Condition*⁷¹⁹.

⁷¹⁹M. De Vos, *Camillo Paderni, La tradizione antiquaria...*, op. cit., pp. 99-116

Va ricordato che, fin dal primo ritrovamento di un fregio dipinto nel 1739, emerse con chiarezza non soltanto l'interesse antiquario ma il grande potere collezionistico della scoperta, come aveva evidenziato anche Canart che nel 1739 in una relazione scrisse *ha asisitido tambien el referido estatuario Jos. Canart, con el que he observando en la pared [...] que hay friso, pintados en una parte dos leones y en ontra dragon y en delfin. Y el dicho statuario dice que en Roma y mas en Inglaterra se aprecian muchissimo estas pinturas, las quales se quitan de semejentes parajes. Y si S. M. lo aprueba verà el mismo de sacar dos pedozos*⁷²⁰. L'apprezzamento delle poche pitture parietali ritrovate fino a quel momento ed il loro approdo in collezioni inglesi vengono segnalate da Canart⁷²¹. Alcubierre, nel 1739, commentava il primo affiorare degli affreschi antichi, senza immaginare che questo sarebbe stato l'inizio di una serie di scoperte che avrebbero oscurato il primato di Roma, con la relativa diffusione di copie che si sarebbero potute ammirare in numerose collezioni. Va sottolineato che le parole di Alcubierre coglievano solo la fase più matura di un fenomeno in realtà già in corso da trent'anni. Nei primi anni del Settecento, infatti, l'attenzione verso le pitture antiche era stata avviata da Bellori e da Bartoli, dando vita a quel filone classicista di cui fu portavoce Paderni, il quale, come già accennato, negli anni '30, era agente di un altro personaggio, simbolo del collezionismo di copie dell'antico, Richard Mead, medico di re Giorgio III. Il rapporto con l'Inghilterra continuava con un'altra importante figura del panorama settecentesco, ovvero con William Hamilton, che giunse a Napoli nel 1764 come inviato straordinario di S. M. Britannica presso il Regno delle Due Sicilie restandovi per trentacinque anni, abbandonando la città solo alla vigilia dell'occupazione francese⁷²². Diventando autorità indiscussa tra i cultori appassionati degli studi vesuviani, oltre ad essere un collezionista d'arte e d'antichità, si occupò dell'allestimento di un museo archeologico nel suo palazzo a Capella Vecchia. Hamilton si fece promotore di una divulgazione culturale, volta a stimolare l'osmosi del gusto e delle conoscenze artistiche tra Napoli e l'Inghilterra, trasportando le opere, infrangendo i divieti posti dalla corte napoletana. Gli interessi di Hamilton per le antichità emergono leggendo le parole contenute in una lettera scritta da Tanucci al Re il 19 Novembre del 1765, in cui il ministro comunicava una predilezione di Hamilton per le pitture rispetto agli oggetti, descrivendo non solo il comportamento illegittimo e truffaldino del potente inglese stanziatosi a Corte, favorito dalla regina Maria

⁷²⁰Ruggiero 1885, Relazione di Alcubierre al Marchese Fogliani 23 giugno 1739, p. 33.

⁷²¹Cfr. D. Burlot, *Fabriquer l'Antique. Le contrafacons de peinture murale antique au XVIII siècle*, Centre Jean Bérard, Napoli 2012, pp. 38-48.-

⁷²²Cfr. E. Carelli, *'Digging here and there at random' Sir William Hamilton, Pietro Fabris e la circolazione di notizie sugli scavi di Pompei*, in AA.VV., *Pompei e l'Europa. Atti del Convegno Pompei nell'archeologia e nell'arte dal neoclassicismo al post classico*, ed Electa, Milano 2016, pp. 20-31.

Carolina, ma anche gli atteggiamenti e le opinioni non sempre opportune, anzi spesso distratte, del figlio Ferdinando, si legge infatti *tornato questo amabile Monarca dalla sua gita ai Camaldoli [...] ha ricevuto una lettera paderna colla piu tenera devozione. [...] volle subito pranzare per aver disposto d'andare a vedere il tempio d'Iside in Pompei dopo pranzo, essendo il quarto giorno bellissimo con poca speranza rispetto di altri simili; ebbe la M. S. nell'esame di quella egiziana antichità che Pasquale Carcani andava con poche parole indicando con sommo piacere; vi si trattene un'ora, nel corso del quale molta gente concorse tralla quale fu Cav. Hamilton, che è portato dal gusto delle antichità, e delle pitture specialmente*⁷²³. In teoria tutte le opere si potevano esportare liberamente, tranne gli oggetti provenienti dagli scavi. Hamilton, che conosceva tale divieto, il 28 novembre 1765 scrisse a Tanucci dicendo *di aver ricevuto l'incarico dall'Inghilterra di procurare qualche medaglia*⁷²⁴. In un'altra lettera datata 3 dicembre del 1765 Tanucci scriveva a Carlo [...] *Si negò al Ministro d'Inghilterra la permissione di estrarre per l'Inghilterra una quantità di medaglie antiche che aveva qui comprate, per la legge di Vostra Maestà ha fatto belli acquisti di questo genere e che abbia una tessera simile a quella che per cosa non comune si pubblicò a quelle anche per cosa si pubblicò colla la prefazione del quarto Tomo; procurerò di sapere li mezzi dei quali si vale per tale acquisti*⁷²⁵. Hamilton possedeva una tessera in osso che era stata ritrovata negli scavi della Civita il 17 settembre del 1760. Si trattava della tessera citata nella prefazione del 4 tomo delle *Pitture di Ercolano* (Tav. 65), dove erano descritte due tessere teatrali e numerose pitture i cui soggetti riguardavano il teatro. Era stata trovata una nota di un ignoto in merito a queste compere e trafugamenti in cui si legge *che dopo essere vissuti per qualche tempo in Italia gli inglesi, scoprono con sorpresa un gusto che ignoravano d'avere: il piacere d'infrangere la legge*⁷²⁶. L'ambasciatore riuscì addirittura a far uscire dal Regno la sua raccolta, destinata a formare il primo nucleo della sezione archeologica del British Museum. La sua collezione nel frattempo era andata espandendosi in una decina d'anni dal suo arrivo a Napoli mettendo insieme una raccolta archeologica che comprendeva 730 vasi, 175 terrecotte, 300 vetri, 600 bronzi, 150 avori, 150 gemme, 100 monili d'oro e 6000 monete. Nel 1769 il celebre ritrattista Sir Joshua Reynolds aveva sollecitato l'ambasciatore a non contentarsi solo di vasi antichi ma cominciare

⁷²³Lettera del Tanucci a l Re Cattolico, Portici 19 Novembre del 1765, in *Epistolario XVI* (1756-1766), pp. 278-279.

⁷²⁴ASN, f. 679, Esteri.

⁷²⁵Epistolario XVI, Lettera di Tanucci al Re Cattolico Napoli 3 dicembre 1765, pp. 312-320

⁷²⁶C. Knight, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, ed. Electa, Napoli, 1990, p. 71.

ad acquistare quadri, come si evince in un'esortazione in cui si legge *spero siate riuscito a comprare anche qualche dipinto importante*⁷²⁷.



Tav. 65 Pagina di apertura del Tomo IV de *Le Antichità di Ercolano Esposte* Tomo I, Napoli, 1757.
(Biblioteca Museo Archeologico Nazionale di Napoli)

In vent'anni dal suo arrivo a Napoli era riuscito raccogliere ben 344 quadri. L'inglese sosteneva che le sue collezioni avevano una funzione didattica, aggiungendo che dovevano servire ad educare gli artisti del tempo per indagare sulle tecniche non ancora conosciute. Nella quadreria di Hamilton convivevano capolavori autentici con copie false, operazione spiegabile appunto dall'impostazione volutamente 'didattica' della sua collezione, anche se non va escluso il rischio di una sostituzione fraudolenta dell'originale. La copia della pittura antica, pur avendo all'origine una tradizione classicista, si presterà a diventare un'impresa dai connotati commerciali prima che culturali destinata, a soddisfare le crescenti richieste dei collezionistici inglesi.

⁷²⁷*Ibidem.*

La copia dell'antico iniziava a svincolarsi sempre di più dal suo modello, svuotando il disegno dalla valenza documentaria acquisita nel secolo precedente passando al *disegno all'antica*, ciò indicava un gusto generico per l'immagine al posto di un sincero interesse scientifico e antiquario che vedeva nei disegni la testimonianza di un mito. Due erano i riferimenti, la raccolta dell'eredità di Bellori e Bartoli nella prima metà del Settecento, che determinò la fortuna collezionistica della Pittura Antica a Roma e in Inghilterra, e l'altro, invece, contraddistinto dalla perdita dell'interesse antiquario che aveva alimentato le prime ricerche belloriane. Fu Paderni che nel 1740 a Pompei, facendosi portavoce delle idee belloriane, sosteneva con forza la necessità di riproduzione e documentazione attraverso il disegno delle pitture, scontrandosi con il divieto di riproduzione posto dai sovrani borbonici. Oltre ad essere copista d'antichità, egli era anche un falsario, insieme con Gaetano Piccini⁷²⁸, Giuseppe Guerra e Giovanni Casanova. Poiché i copisti erano coloro che si esercitavano in copie per evitare errori nell'ambito dell'iconografia, il nesso tra copia e frode era piuttosto labile e risiedeva principalmente nell'intenzione con la quale l'autore la realizzava. Pertanto lo studio dei disegni delle pitture antiche a metà tra la ricerca archeologica e quella storica artistica permetteva di mettere in evidenza l'utilità documentaria che essi potevano ancora rivestire. Solo quando furono iniziati gli scavi di Pompei, iniziò un'intensa attività documentaria, durante la quale gli artisti erano impegnati a riprodurre in *in situ* quanto emergeva dagli scavi. Si tratta di una stagione che fu caratterizzata, almeno nei primi anni dello scavo della *Civita*, da un atteggiamento contraddittorio, come si è detto, quando venne alla luce quello che sarà identificato con il *Praedium di Giulia Felice*, si avvertì l'urgenza di disegnare le pitture prima dello stacco. Il prelievo di una grande porzione di parete poteva concludersi con la distruzione dell'oggetto, pertanto, da queste difficoltà derivò un comportamento incerto, come si evince in un manoscritto spagnolo⁷²⁹ conservato presso la Biblioteca Storia Patria in cui si legge che *se determino ò cortale enteramente sana alomenos hazer primero el diseno de ella, cortandola despues en algunas porcion*⁷³⁰ documentando le pitture del Tablino, le quali furono riprodotte nelle *Antichità di Ercolano*, mentre l'ambiente eseguito da Paderni non fu pubblicato, non rendendo nemmeno possibile rinvenire la copia originale tra quelli conservati nell'archivio

⁷²⁸Gaetano Piccini monopolizzò la produzione della replica degli affreschi antichi dalla scoperta della *Domus Aurea* assumendo un ruolo di primo piano nella diffusione del culto della pittura antica e del gusto collezionistico.

⁷²⁹Titolo del manoscritto: *Noticia de las alajas antiguas que se ha descubierto en las escavaciones de Resina, y otra, en los diez y ocho anos, que han corrido desde 22 de octubre de 1738, en que empezaron, hasta 22 de octubre, en que empezaron, hasta 22 de octubre de 1756, que se van continuando*, autografato da Alcubierre che lo spedì al Marchese Tanucci, allora segretario della Casa Reale.

⁷³⁰U. Pannuti, *Il giornale degli scavi di Ercolano 1738 -1756*, in *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, Classe di Scienze morali e filologiche. Memorie, 380 (1983), serie 8, volume 26, fascicolo 3, Roma 1983, p. 358.

della Soprintendenza Archeologica. A tal proposito si legge *Y en la misma escavacion se descubrio una pintura de 1 pal. Y ½ por 14 on., que rep. ta pays: y se acabaron de hazer los disenos de las pinturas de las tres paredes grandes que se refiere el dia 27 de Julio se havian descubierto en esta escavacion. Y en las grutas de devajo la R. Escuderia en Portici se encontraron dos pinturas, de 5 pal. Por 2 pal. Cada una, que represent ornamentos sin figuras*⁷³¹. Inoltre *Y. di Camillo Paderni ha concluydo de hazer el diseno de las pinturas de las tres paredes descubiertas, que di cuenta a V. E con mi carta de 27 de Julio*⁷³². E ancora *Y la tacerna pared, que es 11 pal. Larga y alta como las otras dos, contiene semejante rapresentacion, y en ella hay mascaron, una mona qui tiene un parasol, otros adornos de architettura: y de la pintura de ellos dos ultimos muros se deveria hazer igualmente el diseno o crotalo sanos, y de todo se ha ya prevenido el ejecutor, quien ha hecho ir continuando a cortar las pinturas antecedentemente participadas*⁷³³.

Si giunse alla vicenda degli abbattimenti delle *tonache* colorite ritenute inutili, pratica che si concluse solo nel 1763, contemporanea alla scoperta del Tempio di Iside di cui i disegnatori riprendono l'insieme delle pareti *in situ*⁷³⁴. Si trattava di una documentazione cospicua, che comprendeva oltre alla pianta e alla sezione del Tempio, eseguite da Karl Weber e Francesco La Vega, anche una notevole serie di acquerelli, ancora ad opera di La Vega, di incisioni, per mano di Carlo Nolli, nelle quali erano riprodotti edifici con la loro decorazione pittorica. Questi non potevano immaginare di trovarsi di fronte a un edificio di culto interamente conservato nel suo apparato decorativo dopo la catastrofe del 79 d. C., inoltre l'assenza di una sensibilità antiquaria e l'inesperienza di fronte al problema della conservazione *in situ*, non consentì di operare distaccando le parti decorate, allora si decise di lasciare a vista le strutture⁷³⁵. Tra il 1771 e il 1774 si scavò nella grande villa suburbana attribuita a Diomede la cui documentazione facente parte degli *Ornati* comprendeva tempere e incisioni eseguite da Francesco Morelli e Giuseppe Chiantarelli.⁷³⁶

Nel 1788, su proposta dell'Accademia Ercolanese, si iniziò a riprodurre a colori le pitture che non venivano distaccate, diversamente dall'ordinanza di venticinque anni prima ove era

⁷³¹Ivi, p. 360.

⁷³²PAH, volume 1, 10 Agosto 1755, p. 29.

⁷³³PAH, volume 1, 27 luglio 1755, p. 28.

⁷³⁴Cfr. F. Zevi, *La storia degli e della documentazione*, in *Pompei 1748-1980 i tempi della documentazione*, op. cit, pp. 11-21.

⁷³⁵Cfr. V. Sampaolo, *La decorazione pittorica*, in *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauro dell'Iseo Pompeiano nel Museo di Napoli*, Ed. Arti S.p.A, Roma 1992, p.23.

⁷³⁶Cfr. I. Bragantini, M. De Vos, *La documentazione della decorazione pompeiana nel settecento e nell'ottocento*, in *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione* (a cura di) dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione in collaborazione con la Soprintendenza archeologica delle province di Napoli e Caserta e della Soprintendenza Archeologica di Roma, ed. Multigrafica, Roma 1981, pp. 34 -35

prescritto di distruggere ciò che non veniva scelto per il Museo di Portici. L'incarico fu affidato al pittore Giuseppe Lo Manto, la cui firma compare in quel gruppo di tempere che doveva affiancare il regio disegnatore Giovanni Casanova. Tali documenti che riproducevano le pareti per intero, permettono di formulare ipotesi sulla decorazione della villa, già in gran parte degradata.

Lo Manto le riprodusse in tavole datate entro la fine del Settecento, e andavano a costituire l'unica fonte che testimonia il complesso decorativo della Villa di Diomede, e, come disposto dai precetti reali⁷³⁷, introdusse un nuovo procedimento che oggi potremmo definire di documentazione. Infatti, mentre nelle incisioni delle *Pitture di Ercolano* l'interesse era rivolto prevalentemente alla novità iconografica del quadro figurato, l'intendimento ora era quello di *copiare in colori le pitture di Pompei che non si possono distaccare, ad oggetto di conservare la memoria contro le ingiurie dell'atmosfera e degli accidenti irrimediabili*⁷³⁸.

Da questo tipo di lavoro ebbe origine la pubblicazione degli *Ornati*, consacrando la totale diversità di intenti e di interessi rispetto alle *Pitture di Ercolano*, trattandosi "*non de usufradare gli antichi ma di contemplare e di ammirare il genio degli antichi*" e "*di offrire ai dipintori agli antiquari queste bellezze che benchè lievi, e minute, pur con poco vantaggio, e diletto potranno arreccare; non senza in gradimento delle scienze e delle belle arti*". Dietro l'attività dei disegnatori, degli incisori e dei copisti, c'era una consapevole finalità documentaria, attestata prevalentemente a partire dallo scavo del Tempio di Iside, di cui si conservano 86 matrici. Si trattava di un lavoro che vide coinvolti non meno di venti disegnatori e incisori della Stamperia Reale, in una minuziosa impresa che secondo gli auspici di Tanucci avrebbe evitato gli stacchi, permettendo, sia pure graficamente, di *mantenersi tutto, anche le pitture nei luoghi loro*⁷³⁹.

Si può concludere che in Paderni la necessità di disegnare i ritrovamenti scaturì a seguito del suo viaggio a Napoli, dopo essere venuto a conoscenza dall'amico Canart delle recenti scoperte, il quale gli fornì l'elenco delle prime 30 pitture scoperte, ma essendo l'informativa redatta in spagnolo preferì visionarle personalmente. Durante la visita esprime una grande ammirazione, affermando *che erano fresche come se fossero fatte un mese*⁷⁴⁰ ma lamentò la preoccupazione per la mancanza di un'adeguata documentazione.

⁷³⁷Cfr. V. Sampaolo, I. Bragantini, *Le pitture di Pompei nei disegni dell' Archivio della Soprintendenza Archeologica di Napoli*, in *Pompei Pitture e Mosaici...*, op. cit., pp. 17-27.

⁷³⁸PAH, addenda, 3 Luglio 1788, p.168

⁷³⁹V. Sampaolo, *Le incisioni della stamperia Reale come documento*, in V. Sampaolo (a cura di), *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità...* op. cit., pp. 50-63

⁷⁴⁰Lettera pubblicata in *Philosophical Transactions*, 41.2, 1740-41, London 1744, p.486 edita in M.De Vos, Camillo Paderni e la tradizione antiquaria e i collezionisti inglesi in L.Franchi dell'Orto (a cura di), *Ercolano 1738-1988*

Prima di allora, sia a Pompei che ad Ercolano, il disegno di documentazione dello stato dei luoghi non esisteva, Paderni, con la sua tradizione classicista, avviò l'interscambio culturale e commerciale fra committenti inglesi, cultura antiquaria romana e riscoperta dell'antico ad Ercolano, in un clima caratterizzato dal *Grand Tour* e dalla presa di coscienza del valore dei resti antichi. Contestualmente il suo lavoro era minato dal diffondersi del commercio di antichità e di false copie. A Pompei Paderni rilevò un nuovo modo di rapportarsi all'antico, infatti furono anni decisivi per il passaggio dalla passione antiquaria all'interesse per la scienza archeologica stilando un metodo focalizzato sull'attenzione per i materiali, in qualità di documenti. Paderni visse tutto il tempo artistico del Settecento, percorrendo le tappe dall'evolversi del gusto, dall'interesse amatoriale a quello metodologico, ovvero da un generico interesse antichizzante ad una più scientifica volontà di testimonianza documentaria. Due aspetti connotavano la città di Roma al tempo di Paderni, complementari ma non opposti, ovvero *creare in antico* o *documentare l'antico*. Questi due aspetti resero possibile il diffondersi in Europa del fascino dell'antichità, inoltre si instaurò un percorso di scambi che nella seconda metà del Settecento avrebbe incrementato notevolmente moltissime raccolte museali moderne.

La stessa esperienza giovanile di Paderni, come esecutore materiale delle riproduzioni presso la bottega di Imperiali, che consisteva in copie dei maestri e dell'antico e con la frequentazione dei più esperti antiquari del tempo come Francesco Palazzi e Francesco Ficoroni, rinvia in modo emblematico all'ambiente che si raccoglie intorno ad un gruppo romano composto da conoscitori artisti e collezionisti, spesso dai contorni poco chiari al limite anche con la legalità. Innumerevoli furono le rielaborazioni delle pitture parietali del Settecento che ebbero ampia diffusione oltre che a Napoli anche in tutta Europa, con la creazione di copie e di falsi, che solo un esperto avrebbe potuto riconoscere⁷⁴¹.

La copia delle pitture prima delle *Antichità* resta redatta a memoria per la privativa degli scavi; ciò permette di ipotizzare la presenza di elementi estranei nell'iconografia con una relativa circolazione di falsi dell'originale. La studiosa Delphine Burlot parla dei falsi che circolavano che riproponevano modelli prestabiliti, derivanti da opere più antiche, ed del reimpiego di soggetti ritrovati da bassorilievi modificati grossolanamente allo scopo di aggirare collezionisti britannici e francesi. I copisti, quindi, realizzano delle composizioni che sembravano essere antiche, la cui diffusione è attestata anche a Pompei (si ricordi la vicenda

250 anni di ricerca archeologica, Atti del Convegno internazionale Ravello-Ercolano- Pompei 30 Ottobre – 5 Novembre 1988, Roma 1993, pp.99-132.

⁷⁴¹Cfr. D. Burlot, *Fabriquer l'antique. Les contrefaçons de peinture murale antique au XVIII siècle*, ed CNRS, Naples 2012, pp. 30-31.

dei falsi di Giuseppe Guerra con il relativo divieto di circolazione dalla parte della corte borbonica).

Si può concludere che Paderni se da un lato è stato il promotore della documentazione *in situ* dall'altro, il suo legame con l'Inghilterra, ha alimentato gli appetiti collezionistici partecipando alla diffusione di antichità e di copie. In questo periodo gioca un ruolo prioritario, la riproduzione delle pitture antiche incise e disegnate all'estero⁷⁴² e conseguenzialmente la diffusione dei falsi. Le pseudo riproduzioni tendevano a riprodurre un'immagine ispirata alla pittura antica. Ovviamente chi non poteva recarsi in Italia non conosceva le opere rappresentate dalle copie e i falsari approfittavano dell'ignoranza dei collezionisti aumentando sempre più l'inesattezza della riproduzione, infatti per dirla con le parole di Winckelmann, *Stimato meglio abbellirlo [...] che stare attaccato fedelmente all'originale*⁷⁴³.

⁷⁴²Ivi, pp. 62-63.

⁷⁴³J. Winckelmann, *Relazione a Gian Ludovico Bianconi*, in G. Zampa (a cura di), *Lettere italiane*, Ed. Feltrinelli, Milano, 1961, p. 293. Winckelmann si lamenta con l'autore di un ridisegno di una pittura ercolanese.

4.2 Il valore della lacuna nelle immagini di diffusione delle antichità vesuviane negli anni di Carlo di Borbone.

Il valore inestimabile delle scoperte delle antichità ercolanesi e pompeiane che man mano venivano riportate alla luce, pose la città al centro dell'interesse culturale settecentesco. In realtà le scoperte archeologiche avevano avuto inizio in un periodo in cui la stretta interazione tra indagine naturalistica e ricerche di tipo antiquario erudito, eliminava quello studio libresco e pedante dell'antico, a favore dell'osservazione diretta. In questo senso il collezionismo suggeriva la necessità di individuare una metodologia cognitiva degli oggetti, aprendo un dibattito che nasceva in relazione alle testimonianze del passato, al loro significato, e alle loro modalità di rinvenimento iniziando ad elaborare un approccio volto alla raccolta e alla catalogazione, registrando lo stato di conservazione in maniera sistematica in modo da avere una visione totale e diretta degli oggetti ritrovati.

Erano gli anni in cui gli studi sul mondo antico erano affrontati da studiosi di diverse discipline, come l'ingegneria e la chimica, spostando gli studi scientifici sull'indagine archeologica. Dall'interesse diffuso, nacque la consuetudine dei viaggi, da ogni parte d'Europa fitti erano gli scambi epistolari e la circolazione delle copie delle antichità scoperte⁷⁴⁴. Il racconto, anche orale, di quanto si poteva ammirare per la prima volta dopo il disseppellimento di una città che contava 2000 mila anni dalla fondazione e rimasta del tutto immutata, incrementava la diffusione del cosiddetto *Grand Tour*, aumentando il prestigio della dinastia borbonica, e alimentando l'interesse finanziario.

Le immagini in circolazione consentivano di vedere luoghi e monumenti senza affrontare il duro viaggio. Queste apparivano sempre più veritiere, e diventarono un veicolo di trasmissione attraverso la diffusione de *Le Antichità*, curate dall'Accademia Ercolanese istituita da Tanucci. A seguito della rilevanza dei ritrovamenti si decise di creare un organismo di esperti che si occupasse in maniera sistematica dello studio e della loro catalogazione. Il patrimonio, così, da privato diventò pubblico, dando vita a quella straordinaria fortuna del gusto per l'antico che per alcuni anni oscurò Roma. L'immagine che si diffuse attraverso i disegni alimenterà quel *gout grec*, ercolanese e pompeiano che avrà effetti sulle arti, sul costume e sulla moda della seconda metà del secolo decimoottavo fino all'acme dello stile

⁷⁴⁴Cfr. G. Greco, *Luci e ombre proiettano gli scavi di Pompei ed Ercolano in Europa*, in R. Cioffi, M. Osanna, L. Gallo, A. Di Benedetto (a cura di) *Pompei e l'Europa*, Atti del Convegno Pompei nell'archeologia e nell'arte dal neoclassicismo al post classico, Ed. Electa, Verona 2016, pp .8-19.

impero⁷⁴⁵. Erano stampe da traduzione che risentivano del gusto dell'epoca, riproducendo con scrupolo filologico gli oggetti per la loro divulgazione, infatti, come osserva Zevi in merito alla riproduzione degli affreschi *ancor oggi colpisce [...] l'esattezza con cui sono state trasferite nei rami delle Antichità con le loro crepe e lacune, senza abbellimenti di sorta che non siano l'inevitabile maggior nitidezza conferita ai contorni del Bulino*⁷⁴⁶.

La tecnica del bulino fu descritta dal Cav. De Iorio come una tradizione antica che trovava larga diffusione in quegli anni a Roma, infatti si legge che *gli intagliatori a bulino, dice Gori luogo, chiamati da Roma, lavoravano con sollecitudine grande. S'intaglia quel bellissimo quadro dipinto sopra marmo, a cui la Regina ha fatto porre un cristallo al di sopra, ove sono cinque o sette donne che trastullano e giuocano ai tali (o siano aliossi) coi nomi loro in Greco. Io non l'ho veduto ancora, perché la Regina che è al sommo vaghissima di queste preziose rarità, il tiene nel suo Gabinetto. Parla del Monocromo che oggi si conserva nella stanza degli oggetti preziosi*⁷⁴⁷.

Le raffigurazioni degli affreschi non subirono interventi di integrazioni o di ricostruzione per rispettare la scelta di conservarli integri quali testimonianza della pittura antica, si trattava di una scelta di modernità in assoluta controtendenza⁷⁴⁸ con la moda imperante nel XVIII secolo, che integrava le mancanze *ex novo* in un'ottica ricostruttiva, il cui maggiore promotore era Bartolomeo Cavaceppi, scultore e restauratore di marmi antichi, attivo a Roma nella seconda metà del Settecento. Il suo operato suscitava opinioni contrastanti sul rigore filologico. Le scelte d'intervento erano condizionate da committenti e mecenati che volevano vedere reintegrate le sculture, influenzando conseguenzialmente le formulazioni teoriche e le scelte operative. Cavaceppi restaurò, sotto la guida di Winckelmann, le statue del Cardinale Albani, usando dei marmi antichi e adeguandosi allo stile dell'opera, intendendo il restauro come strumento di conoscenza ed effettuando un severo studio filologico sulla scultura. Gli orientamenti metodologici ispirati alle teorie di Winckelmann sostenevano la necessità di procedere alle integrazioni attraverso un'accurata ricerca comparativa per giungere ad un'identificazione certa del soggetto, dei caratteri stilistici e della scuola d'appartenenza. Un lavoro che doveva rispettare la materia autentica e la distinguibilità dalla stessa delle aggiunte. Questa diversa soluzione, contraria quella degli affreschi, consisteva nell'impiegare

⁷⁴⁵Cfr. C. De Seta, *Le scoperte archeologiche*, in *Architettura ambiente e società a Napoli nel 700*, Ed. Einaudi, Torino 1981 pp. 79-109.

⁷⁴⁶F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano...*, op. cit., pp. 9-38.

⁷⁴⁷A. De Iorio, *Notizie sugli Scavi di Ercolano*, Capitolo III, Stamperia Reale, Napoli 1827, pp. 24 nota 2.

⁷⁴⁸Cfr. L. Mellilo, *Dai cunicoli ercolanesi al Museo di Napoli. Conservazione e restauro dei 'quadri' dell'area vesuviana*, in M.L.Nava, R.Paris, R.Friggeri Rosso *Pompeiano, la decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e Pompei*, catalogo della mostra promossa dalla soprintendenza Archeologica di Roma, Soprintendenza per i Beni archeologici delle province di Napoli e Caserta, Roma 20 Dicembre 2007–31 Marzo 2008, Ed. Electa, Milano 2007, pp. 36-41.

materiale marmoreo o lapidario da riattaccare alle statue che avevano perso alcuni parti, cercando di confondere le integrazioni con le parti antiche. Cavaceppi venne nutrito degli insegnamenti Winckelmann, il suo interesse per l'argomento è testimoniato dalla carica di Prefetto delle Antichità di Roma e nel ruolo della formazione della collezione del Cardinale Albani ⁷⁴⁹. Winckelmann elaborò la sua teoria del restauro nel 1758, dopo una visita agli scavi di Pompei. Il restauro gli appariva come una pratica di disturbo al riconoscimento filologico dell'opera in relazione ai molti casi di *contaminatio* che si erano presentati ai suoi occhi. Egli insisteva sulla necessità di una lettura filologica dell'opera, accettando eventuali restauri purché fossero ben riconoscibili ed aiutassero la leggibilità dell'opera⁷⁵⁰. È opportuno sottolineare che il rigore alla base della tutela delle pitture non si applicò di pari passo alla scultura, rivelando una sensazione di contraddittorietà di atteggiamenti che animavano la politica archeologica.

Cavaceppi fu il titolare di una delle più importanti botteghe di restauro scultoreo e formò una intera generazione di restauratori, fu anche autore di un trattato in tre volumi pubblicato tra il 1768 e il 1772. In una sua nota si possono leggere alcune considerazioni sul restauro secondo cui *il restaurare con convenienza questa o quella scultura non consiste saper fare un braccio, una bella testa, una bella gamba, ma nell'uguagliare ed estendere, dirò così, la maniera e l'abilità dell'antico scultore di quella statua alle parti che vi sia aggiungono di nuovo*⁷⁵¹.

Debitore dell'impostazione storica data da Winckelmann all'archeologia e quindi ponendo l'accento sull'epoca di realizzazione del soggetto e sullo stile del reperto da restaurare, affermava che, per quanto concerne la figura del restauratore, si doveva avere la capacità di rendere solidale un'aggiunta con la maniera antica⁷⁵² infatti *non per altro si restaura se non per apprendervi*⁷⁵³, una concezione del restauro vicina alla visione attuale intesa come strumento del conoscenza⁷⁵⁴.

La pratica del restauro, con Cavaceppi doveva sottomettersi, quindi, alla verità archeologica, dove al restauratore veniva richiesto di assecondare la verità dell'opera nello stile, più ancora nella materia, ma, paradossalmente, la richiesta di subordinazione verso i modelli antichi

⁷⁴⁹Cfr. F. Delizia, *Dal riuso alla conoscenza dell'antico*, in S. Casiello (a cura di), *Verso una storia del restauro dell'età classica al primo Ottocento*, ed. Alinea, Firenze 2008, pp. 216-217.

⁷⁵⁰Cfr. J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, ed. P. Borghieri, Torino 1961, pp. 27-28.

⁷⁵¹B. Cavaceppi, *Raccolta d'antiche stampe, busti, bassorilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, dal capitolo *Dell'arte di ben restaurare le statue antiche*, in O. Rossi Pinelli, *Artisti, falsari, o filologi? Da Cavaceppi a Canova. Il restauro della scultura tra arte e scienza*, in *Rendiconti di storia dell'arte*, 13-14 (1981), p. 47.

⁷⁵²Cfr. P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Ed. Franco Angeli, Milano 1990, p. 96.

⁷⁵³P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento*, op.cit., p. 94.

⁷⁵⁴Cfr. L. Vlad Borrelli, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Ed. Viella, Roma 2003, pp. 83-84.

rivelò lo sforzo di rendere autonoma la disciplina. Malgrado questi propositi, Cavaceppi non sfuggì alla tentazione mimetica con cui il nuovo simulava l'antico, articolandolo in una sorta di decifrazione/ricostruzione.

Casanova, scrupoloso antiquario e attento studioso, autore di *Un discorso sopra gli antichi* sosteneva che *Cavaceppi creò, tuttavia, numerosi pasticci, ma in stile*⁷⁵⁵. Oggi notiamo una notevole distanza tra le dichiarazioni di principio di Cavaceppi e gli esiti dei suoi restauri, nei quali ritroviamo ampi margini lasciati all'interpretazione personale e alla manipolazione dei reperti.

Il restauro, subendo ancora l'influenza di Winckelmann, prevedeva l'integrazione ma con una impostazione storica, di conseguenza, sia la ricerca archeologica che il restauro stesso ne risultano inevitabilmente interconnesso. È interessante ricordare a tal proposito ciò che affermava in una nota Cangiano, secondo cui *Winckelmann sembra respingere i restauri che pur completando l'oggetto ne ostacolano una lettura filologica se essi invece la agevolano siano i benvenuti dalla loro integrazione il frammento può che guadagnare in comprensibilità e chiarezza, anche se, per caso il restauro sia, inesatto o falso*⁷⁵⁶.

Winckelmann era ostile al restauro inesatto perché l'opera d'arte veniva privata del suo contenuto e del suo significato letterale, in altre parole, respingeva i restauri per completamento poiché ne ostacolavano una corretta lettura filologica. In questo contesto, dalla lezione di Cavaceppi e dalla ripresa filologica del Winckelmann, il controllo scientifico sul restauro si trovava in una posizione neoclassica, che, accompagnato dal meraviglioso riapparire di Ercolano e Pompei, si spinse in un fervore di indagini per ponderare la consistenza della materia e preservarla da ulteriori danni. Il restauro conservativo sostituiva, così, quello integrativo, dove il restauratore non è più artista ma artigiano⁷⁵⁷.

La pubblicazione delle *Antichità* diede origine a nuovi mestieri, dove le consolidate pratiche artigianali furono indirizzate sull'oggetto archeologico⁷⁵⁸. In questo clima in cui emergevano opinioni contrastanti, a Pompei si attuavano le reintegrazioni di parti mancanti di sculture con pezzi di marmo antichi o moderni, operazione effettuata più volte anche dallo stesso Canart, con l'utilizzo di frammenti antichi, specie di bronzo, per la realizzazione di nuovi oggetti, si trattava di una pratica ormai molto diffusa, basti pensare al Cavallo Mazzochi,

⁷⁵⁵*Ibidem*.

⁷⁵⁶M. Cagianò de Azevedo, *Il gusto del restauro delle opere d'arte antiche*, ed. Olympus, Roma 1948, p. 19.

⁷⁵⁷Cfr. D. Candillo, *Sculture antiche con restauro o sostegni del '500-'700*, in *Lo stato dell'arte, l'arte dello stato, Colmare le lacune e ricucire la storia*, (a cura di) Ministero dei beni e , catalogo della mostra presso il Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Novembre 2015, Ed. Cangemini, Roma 2015, pp. 83-84.

⁷⁵⁸Cfr. I. Bragantini, *L'archeologia del Duemila incontra il Settecento. Ercolano e Pompei: lo scavo e la documentazione degli apparati decorativi*, in R. Cantilena e A. Porzio (a cura di), *Herculanense museum, laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*, Ed Electa Napoli, Milano 2008, pp.173 -189.

ricomposto nel 1756 ed aspramente criticato da Winckelmann. Fu fregiato della scritta di *Ex quadriga aenea*, poiché era stato ricomposto servendosi di frammenti di bronzo, originariamente dorato, provenienti da una quadriga rinvenuta negli scavi del Teatro di Ercolano. Sul Cavallo Mazzocchi, che prende nome dallo scultore che lo ricostruì, è stata eseguita recentemente un'analisi endoscopica che ha confermato la metodologia precedentemente descritta, infatti i frammenti erano stati assemblati con piastre legate da perni e consolidate all'esterno con colate di metallo ricavate da frammenti archeologici⁷⁵⁹. Si può concludere che dalle osservazioni di Winckelmann mentre lo studio dei monumenti antichi è finalizzato all'indagine storica, il restauro e la ricerca dei reperti erano ad essa subordinati.

Nell'ambito della pittura, le critiche dell'Abate Barthélemy, riferite alla statuaria, si basavano sulla considerazione che il restauro falsava il valore di documento, lasciando spazio all'interpretazione che portava ad errori, amplificati nelle incisioni, in cui si evidenziava l'entità delle integrazioni. Le posizioni dell'Abate, probabilmente, fecero sì che la corte borbonica ed i responsabili degli scavi e del trattamento dei dipinti, incoraggiassero ad operare una scelta diversa per le pitture, il cui valore testimoniale era considerato con maggior pregio rispetto a quello integrativo della statuaria. La lettera di Barthélemy coincise con una missiva inviata a Tanucci da Carlo III, datata 5 Agosto 1760, in cui il Re scriveva che le riproduzioni dovevano essere *tale quales ella son, y enmiendas*⁷⁶⁰ sancendone il rispetto filologico in quanto testimonianze rare di un'antica civiltà, quindi documenti da conservare nello stato in cui venivano rinvenuti. Le parole di Barthelemy segnarono la strada per la scelta di non integrazione nelle pitture a Napoli.

Arbitrarie integrazioni continuavano ad essere effettuate fino al secolo successivo, tanto da indurre Cunningham, uno storico inglese, a prendere in considerazione l'esecuzione di 'pasticci', utilizzando frammenti mutili di diversi marmi, una pratica molto diffusa tra gli scultori italiani per servire il mercato dei cultori delle antichità, soprattutto inglesi, e renderle, così, più commerciali⁷⁶¹.

L'assenza di integrazione si riscontra anche nelle immagini dove le lacune non erano celate, ma evidenziate da un tratto puntinato, segmentato o intrecciato dal bulino, con la trasposizione grafica della macchia d'intonaco nella quale si evidenzia l'azione del tempo, con

⁷⁵⁹Cfr. A.A. VV., *Indagini eseguite dall'Alitalia*, in *Kermes*, III, 8, ed. Nardini, Fiesole 1990, pp. 27-30.

⁷⁶⁰Lettera del 5 Agosto 1760 edita in *Carlos III. Cartas a Tanucci (1759-1763)*, (a cura di) M. Barrio, Madrid 1988, pp. 123-126.

⁷⁶¹Cfr. P. Liverani, *Rilavorazioni su sculture dei Musei vaticani*, in *Rendiconti Dell'Accademia Pontaniana*, LXIII, 1990-1991, pp. 163-191

la riproduzione delle minime fratture. Un'operazione che si attiene a quel principio del non intervento che caratterizzerà le pitture pompeiane applicandosi il detto *qualunque moderno imbrattato sulle indicate pitture non farebbe altro che pervertirne le intenzioni e l'arte degli antichi, e cadrebbe interamente quel pregio in che ora si trovano, per essersi gelosamente conservate nello stato in cui furono scoperte*⁷⁶².

L'immagine delle pitture parietali pompeiane poneva il problema del restauro e della conservazione del patrimonio storico artistico. Le lacune anche di notevoli dimensioni non furono sottoposte ad integrazioni, e l'assenza totale della ricostruzione del tessuto figurativo di qualsiasi forma di integrazione è rilevabile nei quadri selezionati per la collezione reale, in cui gli unici ritocchi erano per mascherare le connessioni di frammenti d'intonaco, si trattava di una forma di stuccatura dei bordi perimetrali necessaria per regolarizzarli dopo la scalpellatura e prima dell'inserimento nella cornice realizzata *in situ* fatta con un impasto bianco piuttosto grossolano applicato con una spatola di grosse dimensioni.

Non sono rinvenuti esempi di integrazione pittorica nei dipinti staccati e restaurati, e lo stesso si riscontra nelle incisioni delle *Antichità*, nelle quali si procedeva nello stesso modo, infatti non solo le lacune non venivano celate, ma anzi risultavano evidenziate dal tratto puntinato con un'efficace trasposizione grafica della permanenza della macchia d'intonaco, probabilmente lasciato ancora grezzo. Questa ricostruzione filologica dell'immagine, come sostiene Paola D'Alconzo, tende a lasciare non solo in evidenza le lacune, ma segnala con una semplice linea tratteggiata quello che può essere il limite di un singolo quadro. Bisognerà aspettare la metà degli anni '70 del Settecento perché i disegni eseguiti *in loco* tengano in considerazione anche l'insieme della parete dipinta. Gli *Ornati* riproducevano un *corpus* di tavole che a differenza delle *Antichità* si fondavano su una finalità documentaria, in cui le figure erano disegnate per compartimenti e la selezione dei partiti figurativi avveniva attraverso un giudizio sulle figure più meritevoli. Si legge, nei documenti d'archivio si legge infatti che *stimerei però che disegnassero tutte, le une pe'compartimenti, e le altre per le figure che lo meritano, e che questo facesse sollecitudine, prima che vadano maggiormente a smarrirsi*⁷⁶³. Gli *Ornati*, rispetto alle immagini delle *Antichità*, resero veritiero lo stato di conservazione delle pitture parietali, nelle quali risultava non solo la presenza delle crepe

⁷⁶²P. D'Alconzo, G. Prisco, *Restaurare, risarcire, supplire. Slittamenti semantici ed evidenze materiali: alle origini di una 'vernice' per i dipinti vesuviani*, in M.I Catalano (ed), *Napoli, Roma, Desdra. Il dibattito sulle vernici tra la fine del XVIII e l'in. del XIX secolo*, *Bollettino ICR*, nuova serie, Numero 10-11, 2005, p.81.

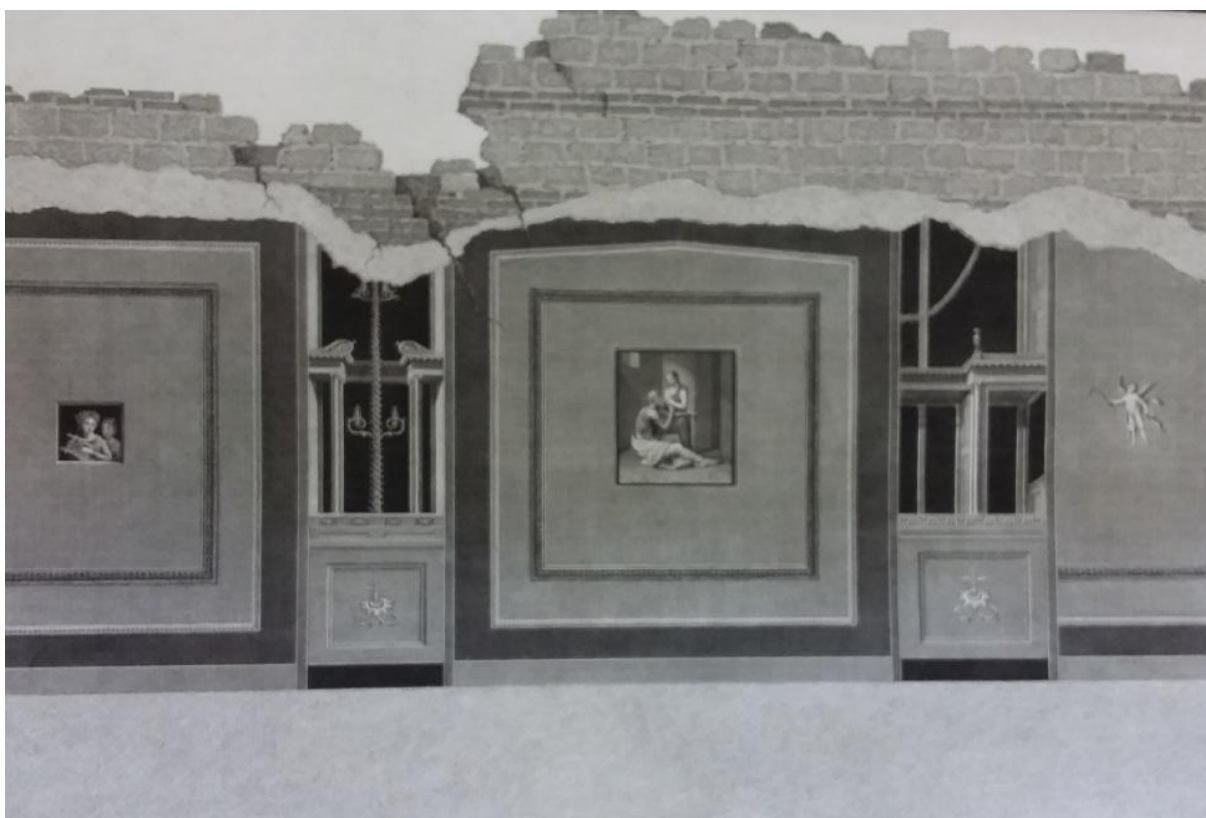
Questa posizione fu assunta dall'Accademia Ercolanese nel 1827 in occasione del trasferimento delle pitture a Napoli. Nel Real Museo Borbonico fu avanzata la proposta di procedere al loro restauro pittorico. L'altro documento risale al 12 luglio 1813 quando M. Arditi, allora direttore del Museo Reale di Napoli, afferma che qualsiasi ridipintura avrebbe privato i dipinti archeologici del 'pregio dell'antichità'.

⁷⁶³PAH, volume 1, 25 marzo 1809, pp. 16-18.

dell'intonaco, ma anche le partiture architettoniche sottostanti, ponendo un'attenta osservazione alle diverse tecniche murarie adoperate e alla loro resa, includendo anche le immagini delle coperture (Tav. 66-67-68).

Si denota quindi un'evoluzione che mostra un avanzamento del modo di trattare la lacuna, la cui rappresentazione non è sempre riportata con le stesse modalità, che variava, come si è detto, dal puntinato al rigatino. La decisione di non completare le lacune è evidente già nei *Disegni intagliati*, prima riproduzione di immagini di reperti, anche se con esiti scadenti⁷⁶⁴.

Si trattava di circa novanta incisioni, con le tavole prive di scala metrica accompagnate da brevi didascalie, il risultato non soddisfò, anche a causa delle scelte sbagliate ed arbitrarie usate dai disegnatori stessi, ed il progetto venne sospeso⁷⁶⁵.



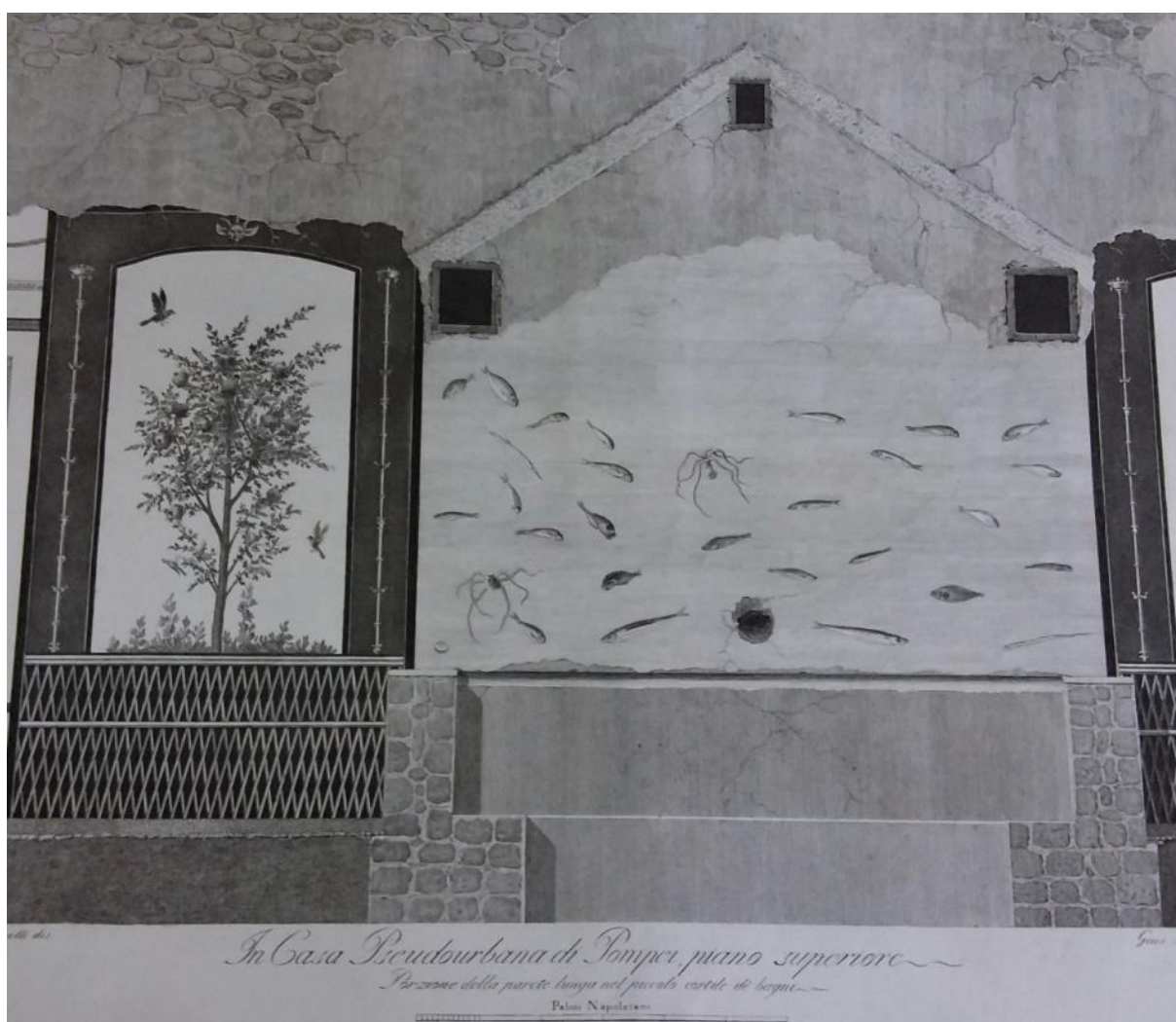
Tav. 66 *Casa delle Amazzoni, giardino e paesaggio con divinità egiziane*, in *Ornati 1829*, tav.69. Morelli ha indicato con cura lo stato di conservazione sebbene la decorazione sia infatti ormai completamente perduta per il dilavamento del colore ma non per la caduta l'intonaco che conserva le lacune indicate dal Morelli.

⁷⁶⁴Cfr. C. Burlot, *Fabriquer l'Antique. Le contrafacons de peinture murale antique au XVIII siècle*, Centre Jean Bérard, Napoli 2012, pp. 38-48.

⁷⁶⁵Cfr. V. Sampaolo, *La divulgazione della scoperta delle città vesuviane*, in M. R. Nappi, *Immagini per il Grand tour. L'attività della stamperia Reale Borbonica*, Ed. Scientifiche italiane, Napoli 2015, pp. 49-61.

Si facciano... la convenevole comparsa i dissotterrati Monumenti". La divulgazione della scoperta delle città vesuviane[...]

Le opere venivano trasferite nelle *Antichità* con le loro crepe e lacune, senza abbellimenti di sorta se non la nitidezza scaturita dal lavoro del bulino⁷⁶⁶. Questo atteggiamento ambivalente, che a Napoli animava la politica culturale del tempo, evidenziava posizioni alternanti, si assisteva alla cura impregnata di un forte rigorismo archeologico a fronte di una pratica demolitrice.



Tav. 67 Villa di Diomede porzioni di parete di una stanza, in Ornati 1796, Parte II, Tav.15. Megalografia del II stile con Nereidi su zoccolo ad ortostati. È interessante il modo in cui la decorazione viene descritta in PAH, volume 1, p. 262: *Siffatta Pittura era stata dagli antichi stessi cassata* . Il disegnatore Morelli registra lo stato di conservazione delle pitture e si noti l' indicazione delle crepe dell' intonaco.

⁷⁶⁶Cfr. F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano*, in AA.VV, *le Antichità di Ercolano Esposte*, edita dal Banco di Napoli, a cura di Guida editori, Napoli 1988, pp. 11-38.

pittorica, si andavano a falsificare i valori estetici ed originali dei reperti rinvenuti⁷⁶⁸. Tra i maggiori esponenti vi era Bottari, che, insieme ad altri, esprimevano la necessità di un ripensamento sull'integrazione pittorica. Egli, infatti, fu il sostenitore di una proposta proto-conservativa che mediava tra il ripristino e il non intervento, sostenendo che *parlandosi di opere fatte a buon a fresco, non possono rittocarle ne meno gli autori medesimi senza deteriorarle*⁷⁶⁹.

Dopo aver valutato il degrado in cui versavano le stanze vaticane di Raffaello, e i clamori e le critiche suscitate dall'intervento di Maratta, le considerazioni di Bottari si conclusero con una sconfitta del rittocco e ripristino a favore di un intervento di custodia conservativa che si pone in alternativa alla pratica ricostruttiva⁷⁷⁰, nei dialoghi si legge infatti che *il volgo non conosce la strada di mezzo, e perciò sempre dà estremi, che sono sempre viziosi; onde è che o lascerà andar male le pitture, e consumare dall'umidità, o dall'intemperie, dal salinnistro, o da' raggi del sole, o dalla polvere, o da' tarli, o da qualche altro malanno; o al contrario le farà lavare con mille segreti perniciosissimi, o ritoccare e anche ridipingere in gran parte da qualche ignoratello, che darà loro intendere mille frottole. Ora di questi due chi fa peggio? Io dico certamente i secondi, laonde sempre si torna lì, che sono i peggiori degl'ignoranti affatto, i mezzo intendenti*⁷⁷¹.

Nella sua opera *I Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, l'autore forniva concetti sulla conservazione e sul restauro che potrebbero essere considerati contemporanei alle teorie attuali⁷⁷², inoltre si può dedurre, grazie ad una corrispondenza intercorsa con Tanucci, che le idee di Bottari avevano influenzato la corrente napoletana sul tema delle riproduzioni dei dipinti. Eppure la reintegrazione delle parti lacunose del tessuto figurativo superstite era usualmente considerata all'epoca un momento fondamentale del restauro, indispensabile ai fini della fruizione dell'opera.

Sebbene nel panorama napoletano l'approccio allo scavo fosse stato caratterizzato da un empirismo tecnico e da incertezze metodologiche, l'assenza della ricostruzione dell'immagine nei documenti d'epoca lascia un vuoto che solo recentemente è stato oggetto di diverse interpretazioni. Il tutto va visto in relazione alla funzione espositiva nelle collezioni reali, e quindi appare ancor più contraddittorio il non aver proceduto con integrazioni di tipo mimetico. L'unico documento che ci permette di rilevare la ragione di questa scelta è una nota

⁷⁶⁸*Ibidem*

⁷⁶⁹G. Bottari, *Dialoghi sopra le arti del disegno*, Ed. Benedini, Lucca 1754, p. 239.

⁷⁷⁰Cfr. P. Panza, *Antichità e restauro...*, op. cit., pp. 37-42.

⁷⁷¹G. G. Bottari, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno (1754)*, ed. Pietro Fiaccadori, Reggio 1826, p. 176.

⁷⁷²Cfr. U. Procacci, *Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro dell'opere d'arte*, in Bollettino ICR, n. 23-24, ed. Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1955, pp.131-145.

datata 12 luglio 1813, probabilmente di Michele Arditi, allora direttore del Museo Reale di Napoli, attestante che qualsiasi ridipintura avrebbe privato del *pregio dell'antichità*⁷⁷³ le pitture pompeiane. Dalla Reale Accademia Ercolanese del 1827 e dal Reale Museo Borbonico fu avanzata la proposta di procedere al loro restauro pittorico *qualunque moderno imbrattato sulle indicate pitture altro non farebbe che pervertire l'intenzione, e l'arte degli antichi, e cadrebbe interamente il pregio in che ora si trovano, per essersi gelosamente conservate nello stato in cui furono scoperte*⁷⁷⁴.

L'estrema rarità di questi esemplari raccolti nel corso del tempo, comportò un più deciso rispetto filologico delle opere, infatti l'importanza dell'impresa, andava oltre le aspettative programmate, che avrebbero portato verso un conseguenziale ridimensionamento del valore estetico. Le sollecitazioni provenienti dai viaggiatori del *Grand tour* contribuirono alle scelte della Corte Borbonica, infatti il valore documentario che riconobbero in tali dipinti, determinò la rinuncia ad un trattamento volto all'integrazione e all'approccio estetico, mirando invece alla salvaguardia delle testimonianze del repertorio figurativo delle città su cui reperire notizie e fonti della vita dell'antichità.

Nelle *Antichità Ercolanesi* le lacune non venivano celate bensì evidenziate dal tratto del bulino con una trasposizione dell'intonaco scrostato, come risulta evidente in una tavola raffigurante, Teseo Liberatore dell'*Augustum* di Ercolano. Già dalla relazione di Alcubierre questo reperto risultava danneggiato già al momento della scoperta, e già prima dello stacco perse altro intonaco, sul quale probabilmente si trovava la parte terminale delle figure femminili. Dal confronto con il quadro integro proveniente dalla stessa zona dell'*Augusteum*, quello di Eracle e Telefo, si desume che è andata persa una fascia di circa 20 cm nella quale, considerata la costruzione delle scene, sicuramente erano presenti altri personaggi.

Questo rispetto filologico verso le condizioni originarie fu voluto dal sovrano con un percorso non lineare, a causa della vastità dell'impresa e dell'ingente patrimonio che stava emergendo. In assenza di precedenti esperienze con cui misurarsi e confrontarsi, bisognava dare plauso a coloro che preservarono i quadri, formando una scuola napoletana specializzata nel restauro dei dipinti di provenienza archeologica, andando ad organizzare i cantieri di scavo e i laboratori installati a Portici. Senza dubbio le riproduzioni meglio riuscite sono quelle degli affreschi, fedeli nel soggetto, nella resa delle lacune ed anche nel perimetro a volte irregolare dell'intonaco. Diversamente da quanto si fece per le sculture in marmo e in bronzo, che, come

⁷⁷³P.D'Alconzo, *Picturae excisae*, op.cit.,p.74

⁷⁷⁴AS-MANN, XXI B 7, f.lo 8, Comunicazione del marchese Ruffo ad Arditi in merito alla precisa volontà di non integrare le lacune, 1 aprile 1827.

si è detto, venivano completate in tutte le parti lacunose, nulla fu integrato negli affreschi e la resa delle profonde lacune dello strato d'intonaco sono rese con tratteggi diversi consentendo un facile riconoscimento della parte originale⁷⁷⁵.

Carlo dalla Spagna scriveva a Tanucci nel 1790 che *los dibujos que aya de las pinnturas sean tales quales allas son y enmiendas*⁷⁷⁶. Già precedentemente in una lettera di Tanucci a Bottari del 24 Gennaio del 1761 sul proseguimento dell'opera sulle Antichità si legge che *il giudizio favorevole ch'ella fa del secondo Tomo delle Pitture d'Ercolano quanto alle note, mi è stato di grande piacere, trattandosi di un opera che si fa sotto di me, e con qualche mia cura. Non abbiamo migliori disegnatori di Paderni Vanni e Morghen de quali il primo poco fa perché custode del museo*⁷⁷⁷. È interessante sottolineare la frase *Un'opera che si fa sotto di me e con qualche mia cura* con la quale il Ministro si autoconsacrava per affermare le sue capacità in ogni ambito amministrativo del governo del Regno. Inoltre, il termine *enmiendas*, proprio del lessico dei filologi, usato dal sovrano per apostrofare le riproduzioni delle pitture, alludeva al preciso contraltare delle incisioni fedeli, responsabili di aver diffuso una falsa lezione dell'antico⁷⁷⁸.

Tra maggio e settembre del 1761, nello scambio epistolare tra Tanucci e Carlo, si evince una nota relativa ad un disegno di Paderni che *emenda* qualche cosa della pittura. Il Ministro aveva sicuramente ricordato al disegnatore le modalità, infatti si legge *ho veduto sul tavolino di Paderni un disegno di un quadro antico delle 'Grazie' per mandarsi a V. M. Mi par, che sia tenor di quello che V. M. si degnò di comandare* ipotizzando che tale dipinto fosse quello documentato nella tavola II, lettera A, dei *Monumenti rinvenuti tra l'anno 1759-1760* (Tav. 69), come si può dedurre nel documento in cui su legge che *nell'antica città di Pompei si rinvenne una piccola camera tutta colorita di ornati, fra i quali vi erano inserite in uno de ripartimenti le Grazie colorite al naturale*⁷⁷⁹.

Il sovrano era molto interessato alle immagini che riproducevano fedelmente gli originali, poiché era preoccupato della conservazione dei dipinti che lo aveva indotto *hazer copiar las pinturas con sus colores, para formar un libro de ellas para que quedase ay, por si sucediese el que con el tiempo se perdiesen que una memoria certa de como eran, lo que podras saber de*

⁷⁷⁵Cfr. V. Sampaolo, *Le incisioni della stamperia reale come documento*, in V. Sampaolo (a cura di), *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità...*, op. cit., pp. 56-57.

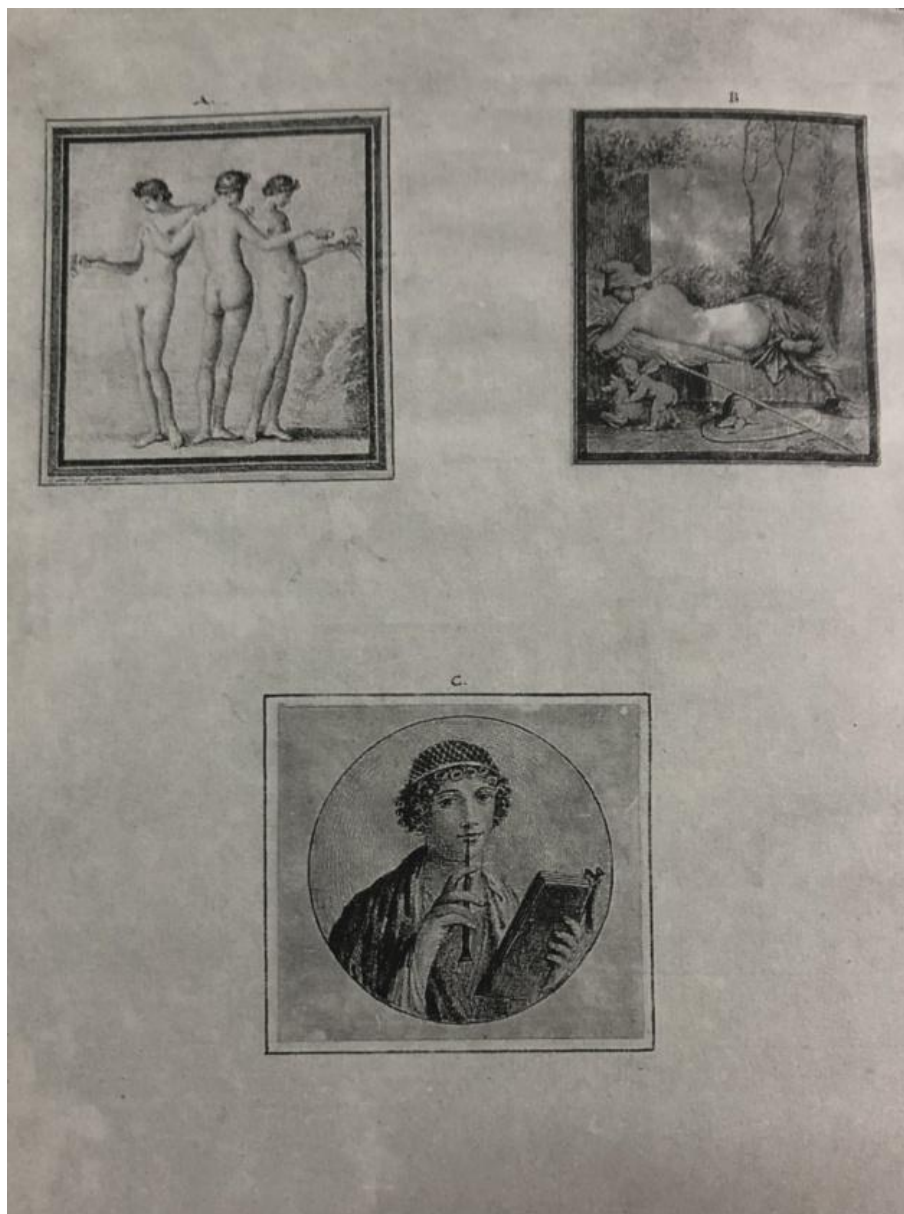
⁷⁷⁶Lettera edita in M. Barrio (a cura di), *Carlo III. Cartas...*, op. cit., pp. 123-126.

⁷⁷⁷Epistolario IX, Lettera di Tanucci a Bottari, 24 Gennaio 1761, p. 325.

⁷⁷⁸P. D'Alconzo, *En Roma y mas en Inglaterra...*, op. cit., pp. 29-47.

⁷⁷⁹M. Forcellino, *Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei Ercolano e Stabia*, Ed. Artemide, Roma 1999, p. 162.

*Paderni que tiene las que pudo hir haciendo en el poco tiempo que le deban sus muchas ociupaciones*⁷⁸⁰.



Tav. 69 C. Paderni, *Monumenti antichi rinvenuti ne reali scavi di Ercolano*, Tav. II, 1766 c.a. In queste tavole gli affreschi sono rappresentati come quadri completi di cornici per essere esposti ipoteticamente al Museo, ma non presentano cenni relativi al loro ritrovamento.

(Biblioteca Museo Archeologico Nazionale di Napoli)

Nella tavola XII dei *Monumenti Rinvenuti* dell'anno 1761⁷⁸¹ Paderni raffigurava le celebri pitture rinvenute staccate dal muro, in una stanza vicino alla Palestra di Ercolano, scavata sotto la sua guida nel periodo in cui era responsabile con Weber dei siti da esplorare.

⁷⁸⁰Lettera edita in M. Barrio (a cura di), *Carlo III. Cartas...*, op. cit., pp. 429-31.

⁷⁸¹Cfr. *Ivi*, p. 27 per le raffigurazioni degli intonaci dipinti p. 201.

Le pitture non mostravano alcuna differenza con le incisioni e la lacuna era reintegrata con un tratteggio orizzontale per attenuare l'effettuo figura/sfondo, con una sensibilità cromatica che sembrava anticipare la moderna teoria del tratteggio di Cesare Brandi.

La lacuna, seppure vista come interruzione visiva del tessuto figurativo, andava a costituire la testimonianza storica interpretata dall'artista che, attraverso la rappresentazione dei reperti appena rinvenuti, andava a riprodurre l'esatto stato di conservazione di fronte al quale si ritrovava in quel particolare frangente temporale: Nel suo intervento la lacuna, seppure vista come interruzione visiva del tessuto figurativo, mostra quella storicità creata dall'artista stesso di cui usufruisce una volta entrata nel mondo della vita.

Per godere appieno della bellezza dell'antichità non era necessario effettuare delle integrazioni, eliminando così ogni possibilità di sollevare dubbi sull'autenticità del reperto. Ogni integrazione reputata necessaria, anche se minima, doveva essere facilmente identificabile⁷⁸². Si riprende *il simile a quello utilizzato* nella Pompei rinata al tempo del periodo borbonico più evoluto, anche se inficiato e osteggiato dalle opinioni e dall'operato degli addetti ai lavori, che oscillava tra la predilezione per le picconate demolitrici e la cauta maniera conservatrice volta alla tutela dei tesori scoperti.

La peculiarità delle pitture era il carattere documentario, presente nel testo animato dalle teorie muratoriane di Tanucci, che a Pisa aveva contrastato le falsificazioni testuali divulgate dagli ecclesiastici. La stupenda frase *bello è nulla che non sia vero*⁷⁸³ suggerisce una riflessione sul non intervento, salvo i doverosi consolidamenti, necessari per non perdere le pitture ercolanesi e conservarle così come erano state ritrovate, comprese le lacune, che, nella loro bellezza in quanto vere, conferivano alle antichità vesuviane un carattere di unicità che le faceva distinguere dai reperti restaurati dai colleghi romani ai quali si lasciava il mistificante *maquillage* della scultura sotto esperte manipolazioni⁷⁸⁴.

⁷⁸²Cfr. C. Brandi, *La teoria del restauro*, Ed. Einaudi, Torino 2000, pp. 71-73.

⁷⁸³F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano...*, op. cit., pp. 35-36.

⁷⁸⁴*Ibidem*

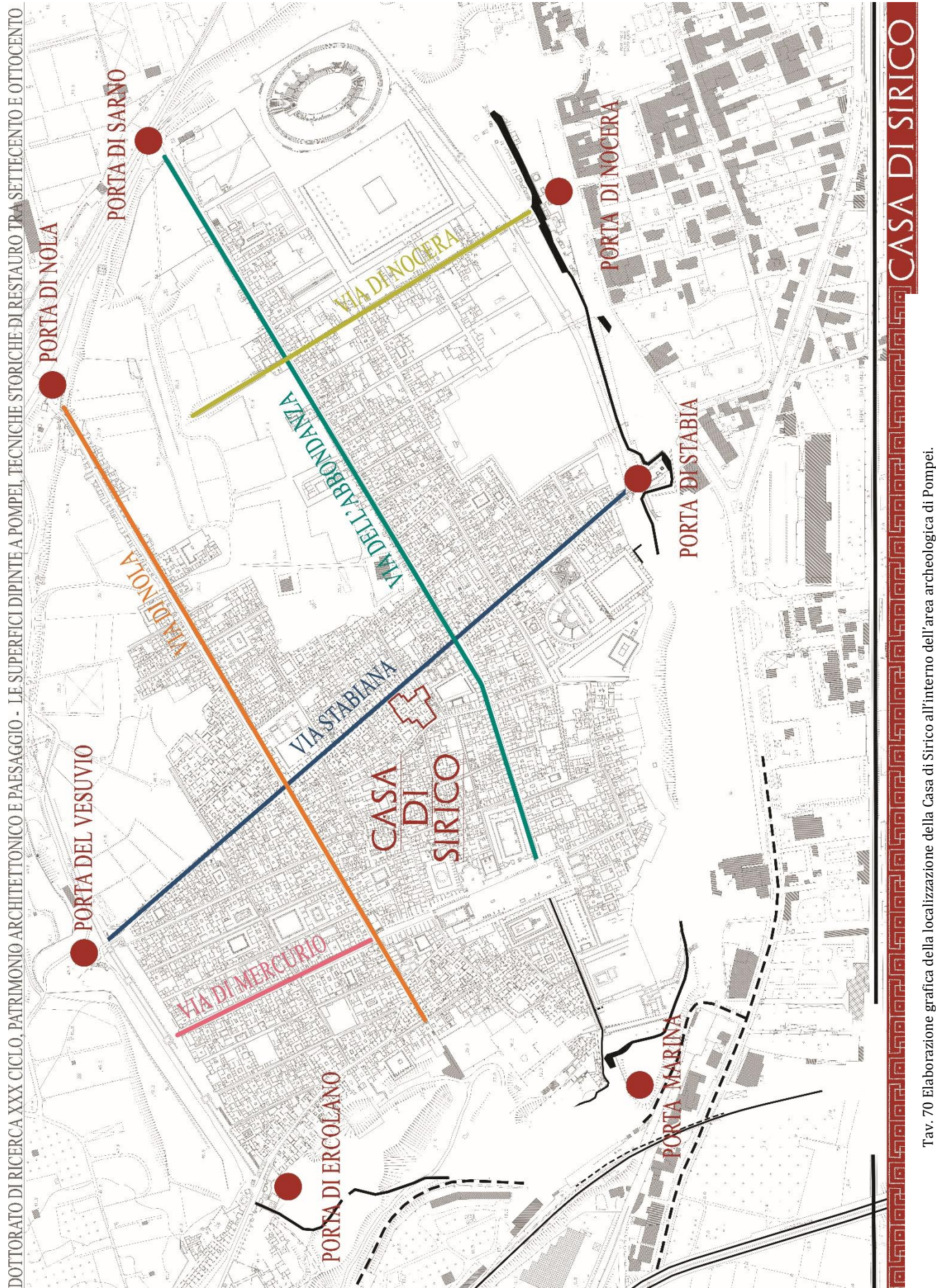
***Parte quinta. Lo studio della Domus Sirici: tecniche di restauro e metodologie
d'intervento sugli apparati decorativi pompeiani.***

5. Storia dello scavo della Domus Sirici dal 1852 al 1853: Guglielmo Bechi e Gaetano Genovese.

Nella prima metà dell'Ottocento le operazioni di scavo erano concentrate principalmente nel settore nord del centro abitato dell'antico nucleo della città di Pompei, in particolare lungo l'asse di Via della Fortuna, Via Nola, fino a giungere in prossimità dell'incrocio con Via Stabia, rinvenuta sotto il regno di Ferdinando II di Borbone (1830-1859), per poi proseguire in direzione sud fino all'incrocio con Via dell'Abbondanza.

La casa oggetto di approfondimento come caso studio, la *Domus Sirici*, è stata riportata alla luce nel 1852 nel corso di uno scavo iniziato da Guglielmo Bechi, poi completato, dopo la sua morte, da Gaetano Genovese. La *Domus* è stata rinvenuta in più fasi: una parte dell'abitazione è stata scoperta su Via Stabia mentre un'altra unità lungo Via Lupanare al n. 47, l'insieme dei due manufatti va a costituire la *Domus Sirici*⁷⁸⁵ (Tav. 70-71).

⁷⁸⁵Cfr. E. De Carolis, F. Esposito, D. Ferrara, *Domus Sirici in Pompei (VII 1, 25.47): appunti sulla tecnica d'esecuzione degli apparati decorativi*, in *Ocnus*, volume 15, Ed. Ante Quem, Alma Mater studiorum, Università di Bologna, 2007, pp. 117-142.



Tav. 70 Elaborazione grafica della localizzazione della Casa di Sirico all'interno dell'area archeologica di Pompei.



Tav. 71 Localizzazione Domus Sirici.

Guglielmo Bechi, architetto, archeologo e storico, fu attivo nella prima metà dell'Ottocento. Nato a Firenze nel 1791 da una famiglia patrizia, ebbe la sua prima formazione nella città natale, per poi trasferirsi successivamente a Pisa dove terminò gli studi universitari nel 1809. Nel 1815 fu tenente nell'esercito napoletano, in questi anni si avvicinò per la prima volta dello studio dell'archeologia. Una pubblicazione del 1820, *Dal Calcidico e della cripta di Eumachia*, stampata dalla tipografia del Deposito di Guerra, testimonia la sua passione per il tema e la sua attenzione al dettaglio che si manifesta nelle tavole illustrative da lui elaborate. Nel 1822 Bechi viene nominato dalla Società Reale Borbonica, Segretario del Reale Istituto di Belle Arti⁷⁸⁶ e il 9 aprile dello stesso anno, Ufficiale Onorario dell'istituto diretto da A. Niccolini dove Bechi svolgeva la sua attività didattica.

Al signor Direttore del R.le Istituto di belle Arti: Signore con il Reale decreto de' 18 del corrente mese la M. S. si è degnata di nominare D. Guglielmo Bechi Segretario del R.le Istituto di Belle Arti

⁷⁸⁶Cfr. *Bechi Guglielmo fu segretario dell'Istituto e Vedova Sperduti*, n. 181, Archivio dell'Accademia delle Belle Arti a Napoli, , Real Istituto di Belle Arti in Napoli 1868.

*col mensile soldo di Di venticinque. Se ne passa l'avviso per intelligenza sua, e dell'interessato e pel corrispondere uso di risulta. Il presidente perpetuo della Società R. le Borbonica*⁷⁸⁷.

La sua approfondita cultura in ambito archeologico, architettonico e artistico si evince nei vari scritti pubblicati, riscuotendo notevole successo anche all'estero. Fondamentali sono i suoi 230 articoli a corredo di altrettante tavole rappresentanti i monumenti di Architettura, Scultura, Pittura, Plastica e Toreutica presenti nei 14 volumi del Real Museo Borbonico⁷⁸⁸. Allo studio teorico affianca la attività pratica di scavo e ricerca, documentata nel quattordicesimo volume del Real Museo Borbonico, nel periodo che va dal 1842 al 1852⁷⁸⁹. Grazie ad un documento rinvenuto presso il Fondo Cuomo, dal titolo *Discorso detto alla solenne apertura del Reale Istituto di belle Arti in luglio 1822 dal segretario di quello istituto*⁷⁹⁰ di proprietà della Società di Storia Patria, è possibile ricostruire parte della sua carriera, si legge che il Cavalier Guglielmo Bechi fu nominato Socio Onorario della Reale Accademia delle Belle Arti, Socio Corrispondente della Reale Accademia Ercolanese di Archeologia, dell'Accademia di Scienze e Belle Lettere di Palermo, della Società d'Istoria ed Archeologia d'Odessa e Membro dell'Istituto Reale degli Architetti Britannici.

Nell'ambito degli studi sulle Antichità del Regno, Bechi si occupò della redazione dei rapporti sugli scavi di Pompei, inseriti, poi, nei volumi del Real Museo Borbonico, pubblicato nel 1851, intitolati *Sommario degli Scavamenti di Pompei*.

Dedicatosi agli studi archeologici, i suoi approfondimenti si concentrano sulla pittura parietale pompeiana, che lo conducono alla stesura di una perizia datata 1852, in cui attraverso il ricorso alla rappresentazione, poneva a confronto la raffigurazione originale presente sulla parete e una sua accurata riproduzione al fine di poterne analizzare le caratteristiche.

A tal proposito scrive:

*Avendo esaminato il disegno di questa parete e messo a confronto dell'originale la ho riconosciuta copiata con la massima esattezza e diligenza e perizia d'arte. Pompei 9 marzo 1852 Cav. Guglielmo Bechi. Questo disegno è stato valutato nei mesi febbraio-marzo 1852 e pagato sul suo assegno mensile*⁷⁹¹.

⁷⁸⁷Società Reale Borbonica, n. 947, Napoli 26 Marzo 1822.

⁷⁸⁸Cfr. M. Hleunig, *La decorazione neo-pompeiana di Guglielmo Bechi e la villa Pignatelli a Napoli*, in *Napoli Nobilissima*, volume 30, Fascicolo III-IV, ed. Arte Tipografica, Napoli Maggio-Agosto 1991, pp. 97-121.

⁷⁸⁹Cfr. G. Bechi, *Relazione degli scavi da Agosto 1842-Gennaio 1852*, in *Real Museo Borbonico*, volume 14, Stamperia Reale, Napoli 1852, pp. 1-23.

⁷⁹⁰Fondo Cuomo, op. 2, ser. b4, Archivio della Società Napoletana di Storia Patria, Miscellanea n. 19.

⁷⁹¹I. Bragantini, M. De Vos, *La documentazione della decorazione pompeiana nel Settecento e nell'Ottocento*, in I. Bragantini, M. De Vos, F. Parise Badoni (a cura di), *I tempi della documentazione*, Catalogo della mostra Roma-Pompei, Luglio-Settembre 1981, Roma 1981, p. 41, nota 39.

La zona sottoposta agli scavi condotti da Bechi è definita delle Sonatrici e prende il nome dal tema di alcuni dipinti rinvenuti nei pressi dell'area. A tal proposito nella relazione dello scavo in oggetto scrive:

*Per lasciare ora di parlare delle cose particolari di questo cavamento e passare alle generalità delle scavazioni, diremo come in questo lasso di tempo, si è scavata buona parte di una delle vie principali della città di Pompei, che abbiamo chiamato via delle Sonatrici, la quale divide in larghezza da settentrione a mezzogiorno, partendo dalla porta del Vesuvio e scendendo verso il mare, maestosa e diritta a radere i Teatri, e traversare la porta Stabiana*⁷⁹².

Bechi alla fine della sua attività di scavo descrive il ritrovamento di una *Domus* definendola un'abitazione *ornatissima e bella* ubicata non lontano dalla strada delle Sonatrici, affermando che quasi sicuramente si tratta della *Domus Sirici*, nella relazione si può, infatti, leggere la descrizione dell'individuazione del sito e dell'abitazione:

*[...] Si sta ora scavando bella e ornatissima non lungi e nel lato della strada delle Sonatrici d'impetto a quello ove è situata la descritta Casa di Marco Lucrezio. Di tutte le cose rimarchevoli che vi si rinvencono, non che della sua pianta faremo argomento della relazione degli scavi che accompagnerà il quindicesimo volume*⁷⁹³.

Questa dimora fu inizialmente denominata Casa dei Granduchi di Russia in seguito alla visita di quest'ultimi nell'area archeologica di Pompei il 17 maggio del 1852⁷⁹⁴, quando i principi Francesco Paolo e Sebastiano Gabriele in compagnia di Ferdinando II vengono ricevuti da Bechi, in quel momento architetto direttore degli scavi Pompei.

Al fine di consentire una più facile identificazione degli edifici, si contrassegnavano con numeri progressivi gli ingressi degli edifici sulle diverse strade di Pompei e la *Domus Sirici* dalle varie relazioni di scavo era contrassegnata con il numero 57.

Come si evince dai giornali di scavo custoditi nell'Archivio Storico della Soprintendenza, Bechi aveva ordinato lo scavo di una *domus* a destra della strada delle Sonatrici⁷⁹⁵, l'operazione di rinvenimento, che si svolse in presenza dei Granduchi di Russia, riportò alla luce numerosi oggetti d'uso nell'abitazione tra cui suppellettili, reperti in bronzo, una statuetta di Ercole. In seguito alla conclusione degli scavi la Maestà ordinò di trasportare a Napoli tutti gli oggetti

⁷⁹²G. Bechi, *Relazione degli scavi da Agosto 1842...*, op. cit., p. 21-22.

⁷⁹³Ivi, p. 23.

⁷⁹⁴Cfr. AS-MANN, VIII B 8, 2, *Giornale degli scavi redatto da Soprastanti de Reali scavi di Pompei*, 17-23 Maggio 1752, senza numero di protocollo a firma dei Soprastanti G. Cirillo, Francesco Imperato, Andrea Galella, e a firma dell' arch Direttore .G.Bechi.

⁷⁹⁵Cfr. AS-MANN, VIII B 8, 2, *Rapporti dell'arch. G. Bechi*, 15 Marzo 1852.

ritrovati e di accorparli ad altri reperti presenti nel deposito del magazzino per poterli restaurare e netterli⁷⁹⁶.

La pratica del nettere era adottata principalmente sui dipinti murali o dipinti staccati dal supporto, si trattava di un sistema che prevedeva la conservazione dell'affresco *mantenendo intatta la sua originalità, la quale non viene alterata da niun ritocco di storta*⁷⁹⁷.

Il 3 maggio 1852 è la data dell'arrivo dei Principi a Napoli che scelsero come prima tappa della visita in città la biblioteca Borbonica, nella documentazione d'archivio si legge: [...] *il prefetto della Reale Biblioteca Borbonica: [...] in questa mattinata che è imminente l'arrivo in Napoli dei Principi imperiali e reali Russi, mi credo in obbligo di rassegnarle direttamente per urgenza che sarebbe necessario di fornire tre/quattro balconi, ove essi potranno fermarsi, venendo in biblioteca di portieri decenti [...] e di un numero sufficiente di sedie [...]*⁷⁹⁸.

In realtà lo scavamento iniziò molto prima, ovvero intorno al 15 marzo del 1852, in quanto si fa menzione dei lavori in questione in una copia del Rapporto settimanale degli scavi spedito al Maggiordomo Maggiore in cui si legge che gli scavi che proseguivano lungo la strada delle Sonatrici oltre la casa di Marco Lucrezio fanno emergere *una casa marcata col n. 57 il cui protiro a ingresso annunzia una non ordinaria eleganza di ornati*. Il documento cita che nella zona dell'atrio comparve fra le macerie un pezzo di muro fuori piombo rappresentante un Sileno sdraiato e un amorino che ne sorregge la mano sinistra, Bechi decise di puntellare l'intonaco lesionato con pietra a secco per poi ricoprirlo di lapilli asciutti, tecnica che veniva utilizzata per salvaguardare i dipinti dall'umido, precauzione che ha permesso di preservarlo fino ad oggi e che porterà ad arricchire la collezione del Museo Reale. Piedimonte, che al quel tempo si occupava del distacco dei dipinti antichi, fu incaricato di effettuare lo stacco della superficie prima che la pioggia potesse aggravarne le condizioni e distruggerlo completamente⁷⁹⁹.

Inoltre nello stesso documento emerge che nell'atrio vennero alla luce ulteriori dipinti di cui Bechi descrive lo stato di conservazione affermando che *hanno tutta l'apparenza di essere state restaurate dopo il terremoto che devastò Pompei cioè prima della totale distruzione*.

⁷⁹⁶Cfr. ASN, MPI, busta 318, n. 544, Lettera al Principe di Bisignano Maggiordomo Maggiore e Soprintendente Generale della Casa Reale, Napoli 21 Maggio 1852.

⁷⁹⁷V. Foramitti, *Tutela e restauro dei monumenti in Friuli-Venezia Giulia, 1850-1915*, Ed. del Confini, Udine 2004, p. 53.

⁷⁹⁸ASN, MPI, busta 318, n. 476, Lettera del Prefetto della Biblioteca Reale Borbonica al Principe Bisignano, Napoli 3 Maggio 1852..

⁷⁹⁹Cfr. AS-MANN, IV E 3, 13, Minuta di relazione dell'arch. G.Bechi al Direttore e Soprintendente Generale, Principe di San Giorgio Spinelli, n. prot. 165. *'Distacco, trasporto e messa in mostra dei dipinti pompeiani e spese erogate all'obbietto. Anni 1852, 1853, 1857, 1859'*, 16 Aprile 1852.

Dagli scavi emerse anche un pezzo d'intonaco caduto da un muro del secondo piano su cui era presente la rappresentazione di un Falcone con un collarino paonazzo, a testimonianza dell'usanza già presso gli antichi della pratica della caccia con il Falcone. Una pratica che eredita anche Federico II di Svevia, ad ulteriore testimonianza di un costume medievale tramandato sin dall'antichità classica.

Successivamente, con il rapporto del 30 marzo del 1852, si legge che le escavazioni continuavano col dissotterramento dei reperti e nel contempo si avviavano i lavori di restauro nella casa n. 57⁸⁰⁰, in particolare nella parte superiore della *domus*.

I lavori proseguivano abbastanza velocemente e nel giorno 3 aprile, Bechi si recò insieme al restauratore Piedimonte nel cantiere degli scavi, sotto autorizzazione del Soprintendente Generale, per poter procedere al distaccamento di due dipinti dalla parete superiore di un muro temendo che si sarebbero sicuramente danneggiati e quindi perduti *poiché detto pezzo di muro era tutto strapiombato e pieno di lesioni*⁸⁰¹.

L'operazione avvenne in maniera accurata e i dipinti furono trasportati a Napoli.

In merito alla pianta della *Domus*, in un rapporto, Bechine descrive la singolarità rispetto alle altre rinvenute nell'area archeologica. Quasi tutte le case pompeiane, infatti, presentano la tipica distribuzione degli ambienti dell'antica casa romana, articolandosi, generalmente, in atrio di ingresso, tablino, che nell'antica casa romana costituisce l'ambiente posto fra l'atrio e il peristilio, per lo più adibito al ricevimento, e peristilio. La *Domus* rinvenuta, invece, non possedeva il tablino e si passava dall'atrio direttamente a un ricco peristilio che occupava tutta la larghezza della casa i cui muri erano decorati da raffinati ed eleganti dipinti di cui il disegnatore Abbate ebbe l'incarico di farne un lucido a colori⁸⁰². A testimonianza di questa fase vi è un'altra relazione di scavo datata 28 aprile 1852⁸⁰³ in cui si legge che le ricerche proseguivano ancora nella zona della *domus* e che si stava, appunto, procedendo ai restauri

⁸⁰⁰Cfr. AS-MANN, VIII B 8, 2, La copia del rapporto settimanale dell'arch. Bechi spedito al Principe San Giorgio. *Giornale dei reali scavi di Pompei redatto dai soprastanti, anno 1852, relative lettere di trasmissione. Rapporti degli arch. G. Bechi e G. Genovese: Reali Scavi di Pompei*, n. prot. 172, Napoli 21 Marzo 1852.

⁸⁰¹AS-MANN, VIII B 8, 2, *Giornale dei reali scavi di Pompei redatto dai soprastanti, anno 1852, relative lettere di trasmissione. Rapporti degli Arch. G. Bechi e G. Genovese: Real Maggiordomia Maggiore*, Napoli 6 Aprile 1852, n. prot. 184 a firma di G. Bechi al Principe San Giorgio Soprintendente generale degli scavi di antichità del Regno.

⁸⁰²Cfr. AS-MANN, VIII B 8, 2, Rapporto dell'arch. Guglielmo Bechi al Principe San Giorgio Soprintendente Generale degli scavi dell'antichità del regno, *Giornale dei reali scavi di Pompei redatto dai soprastanti, anno 1852, relative lettere di trasmissione. Rapporti degli arch. G. Bechi e G. Genovese: Direzione dei Reali Scavi*, n. prot. 192, Pompei 22 Aprile 1852.

⁸⁰³Cfr. AS-MANN, VIII B 8, 2, Rapporto dell'arch. Bechi al Signor Direttore del Real Museo Borbonico Soprastante degli scavi dell'antichità, Principe di Bisignano, *Giornale dei reali scavi di Pompei redatto dai soprastanti, anno 1852, relative lettere di trasmissione. Rapporti degli arch. G. Bechi e G. Genovese: Real Maggiordomia Maggiore, Soprintendenza di Casa Reale*, n. prot. 197, Napoli 28 Aprile 1852.

degli intonaci situati nella Strada della Fontana e dell'Abbondanza e che erano comparse *delle belle dipinture che il disegnatore Abbate ha cominciato a lucidare a colore*⁸⁰⁴.

I procedimenti descritti nelle relazioni vanno a costituire un'importante testimonianza delle operazioni d'intervento adottati nei restauri archeologici della metà dell'Ottocento. Questi documenti definiscono, così, la traccia della volontà di conservare l'identità dell'abitazione e degli apparati decorativi connotati da una eccezionale unicità compositiva. Il carattere singolare di tali dipinti richiede la presenza dello stesso Bechi a sovrintendere i lavori, in merito alla delicata questione scrive infatti che *grandi son le precauzioni e le cure che vado spendendo intorno ai muri tutti in frantumi. Di questa graziosa casetta meritando le sue vaghe adornezze che niente si ometta a conservarne il piu che si puole*⁸⁰⁵. Nella relazione successiva datata 7 maggio, si legge che si continua a dissotterrare in prossimità del peristilio e che era opportuno riservare particolare attenzione nelle operazioni di scavo per preservare l'architrave ivi presente in quanto sormontato da un muro la cui superficie era ricoperta di dipinti di particolare pregio, raffiguranti un paese.

Il direttore, in seguito a una pioggia insistente, decise di recarsi personalmente a Pompei per coordinare le procedure precauzionali e salvare l'intonaco dipinto.

Il muro sovrastante l'architrave ligneo incenerito, che poggiava su quattro colonne presenti in loco, risultava lesionato in numerosi punti. È interessante la descrizione che Bechi redige sulle condizioni strutturali del muro su cui è presente il dipinto, che lui considera *pregevole e singolare*:

*Il muro sul quale e dipinto era sostenuto da colonne era sostenuto da colonne e riposava sopra una architraviata sulle colonne istesse appoggiato. Gli architravi di legno essendo inceneriti e detto pezzo di muro rimasto in conseguenza sospeso mi è riuscito a forza di opere di precauzione e la più gran diligenza di riappoggiarlo sulle antiche colonne facilmente restate in piedi e così impedirne la immediata rovina. Sarebbe veramente desiderabile che potesse conservare la porzione di questa casa che spiega molte cose delle costruzioni superiori dalle case pompeiane, quasi in tutte i luoghi di questa antica città roviate*⁸⁰⁶.

⁸⁰⁴*Ibidem*.

⁸⁰⁵AS-MANN, VIII B 8, 2, Rapporto dell'arch. G. Bechi al Signor Direttore del Real Museo Borbonico Soprastante degli scavi dell'antichità, Principe di Bisignano, *Giornale dei reali scavi di Pompei redatto dai soprastanti, anno 1852, relative lettere di trasmissione. Rapporti degli arch. G. Bechi e G. Genovese: Direzione dei Reali Scavi*, n. prot. 192, Pompei 28 Aprile 1852.

⁸⁰⁶AS-MANN, IV E 3, 13, Minuta di relazione dell'arch. Guglielmo Bechi al Direttore e Soprintendente Generale Principe di San Giorgio Spinelli, *'Distacco, trasporto e messa in mostra dei dipinti pompeiani e spese erogate all'obbietto. Anni 1852, 1853, 1857, 1859'*, n. prot. 199, 4 Maggio 1852.

Bechi nel corso degli scavi si rese conto, quindi, che era necessario puntellare per conservare e mantenere questa *architratata*⁸⁰⁷ che rischiava di crollare e che stava determinando l'inclinazione del tetto del peristilio. Fino al momento della rimozione delle pitture, risultava, quindi, necessario attuare delle misure precauzionali in vista del successivo scavo da effettuarsi alla presenza dei Granduchi di Russia. Bechi fece richiesta, inoltre, di far convocare il disegnatore Antonio Ala, già presente a Pompei per altri lavori, per far predisporre un lucido a colori del dipinto rinvenuto nel lato esterno del peristilio e precisamente sul muro su cui poggiavano le colonne a rischio di crollo⁸⁰⁸. Le condizioni strutturali imposero l'urgenza di sottoporlo ad uno stacco programmandolo dopo la venuta dei principi di Russia⁸⁰⁹.

Nel rapporto scrive, a tal proposito, che *a queste precauzioni ne ho aggiunto altre come di puntelli e sostegni di ogni maniera i quali salveranno questo pezzo di muro, per se stesso interessantissimo dimostrare le costruzioni superiori. Di questa cosa poiché marca, tra le altre cose, l'inclinazione del tetto che copriva tre lati di questo peristilio. Continuano a comparire pitture elegantissime*⁸¹⁰.

Gli scavi proseguirono sotto la direzione di Genovese da marzo 1852 al dicembre 1855.

Nella sua relazione di attività, dichiara che il disseppellimento della *domus* ebbe inizio ancor prima, ovvero nel marzo del 1852 con il Cavaliere Bechi.

Gli scavi furono oggetto di nuova metodologia di indagine, mai utilizzata prima di quel momento che prevedeva di sterrare orizzontalmente i fabbricati, consentendo di conservare gli alzati delle murature e delle coperture. In questo modo, come viene scritto nel volume 15 *Vengono di recente ad arricchire il patrimonio dell'archeologia e delle belle arti con la importantissima copertura scoperta di un antico tetto che ricopriva parte della casa posta a destra calando la così detta strada di Stabia*⁸¹¹.

⁸⁰⁷Cfr. AS-MANN, VIII B 8, 2, *Giornali degli scavi redatto dai Soprastanti dal 30 Agosto 1852 al 2 Gennaio 1853*: Direzione dei reali scavi di Pompei G. Bechi al Principe San Giorgio, Soprintendente generale degli Scavi, n. prot. 208, Pompei 13 Maggio 1852.

⁸⁰⁸Cfr. AS-MANN, VIII B 8, 2, Rapporto del cav. G. Bechi, *Rapporti dell'arch. direttore Bechi e dell'arch. Genovese, 1852*: Direzione dei reali scavi di Pompei, n. prot. 212, Pompei 19 Maggio 1852

⁸⁰⁹Cfr. AS-MANN, IV E3, 13, Minuta di relazione dell'arch. Guglielmo Bechi al Direttore e Soprintendente Generale Principe di San Giorgio Spinelli, *'Distacco, trasporto e messa in mostra dei dipinti pompeiani e spese erogate all'obbietto. Anni 1852, 1853, 1857, 1859'*, n. prot. 199, 14 Maggio 1852, riferimento presente anche in AS-MANN, VIII B 8, 2, Rapporto dell'arch. Direttore G. Bechi, *Rapporti dell'arch. direttore Bechi e dell'arch. Genovese, 1852: Direzione dei Reali scavi*, n. prot. 200, Pompei 7 Maggio 1852.

⁸¹⁰AS-MANN, VIII B 8, 2, Rapporto dell'arch. Direttore G. Bechi, *Rapporti dell'arch. direttore Bechi e dell'arch. Genovese, 1852: Direzione dei Reali scavi*, n. prot. 200, Pompei 7 Maggio 1852.

⁸¹¹G. Finati, *Relazione degli scavi da Marzo 1852 a Dicembre 1855*, in *Real Museo Borbonico*, volume 15, ed. Stamperia Reale, Napoli 1856, pp. 1-12.

Dai documenti d'archivio⁸¹² tale procedura viene descritta in maniera molto esaustiva e approfondita consentendo una ricostruzione dell'evoluzione dell'approccio metodologico in tema di restauro archeologico ponendosi in stretta correlazione con la fase immediatamente precedente fornendo, così, un nuovo sistema di direttive applicative finalizzate non solo alla conservazione delle coperture ma anche all'individuazione di un approccio analitico che conduce ad un'indagine conoscitiva degli antichi metodi di realizzazione delle strutture dei tetti.

A tal proposito nel rapporto si legge [...] *o' fatto concentrare tutti i lavori degli scavi nello sgombero della strada del Quadrivio, che dalla casa di Marco Lucrezio mena ai Teatri, ma rimanevano molte terre in un secondo peristilio della casa n. 57, le quali, essendo in gran parte alte e facili a franare, da compromettere l'esistenza di tre colonne, ò dovuto far proseguire lo sgombramento di quelle nocive terre con lo slargamento del cavo e del taglio a scarpa, curando farlo eseguire a strati orizzontali. Or cui ciò fare sono apparsi due tetti, il primo di copertura ad un lato dello invicato peristilio, ed il secondo, molto interessante e conservato nella caduta, costituente due lati ed angolo rientrante della copertura, forse di un cervedio di prossima casa, che probabilmente dovrà avere lo ingresso da strada presso che parallela a questa delle Sonatrici. Or questa contingenza presente uno studio di copertura, epperò, è disposto che soltanto quello strato di terra da ricoprire venisse tolto, onde trarne i disegni. Ciò premesso che la misura degli artefici è divisa in due, la prima s'occupa del prolungamento dello scavo della detta Via, la seconda è diretta a scoprire i tetti anzidetti, ad offrire notizie maggiori e chiarimenti agli archeologi ed agli architetti costruttori nei metodi antichi delle costruttore dei tetti [...]*⁸¹³.

L'amministrazione, in questi anni, ebbe il merito di eliminare il vecchio sistema che consisteva di sterrare con tagli verticali gli edifici attraverso spinte della terra che distruggevano quanto incontravano nella loro caduta: [...] *Desso fu contrassegnato col n. 57, ed è il primo casamento che siasi scavato col lodevole metodo adottato dall'attuale amministrazione di sterrare orizzontalmente i fabbricati, in modo che le terre gradatamente liberando le mura, queste restano, a cominciar dalle coperture, sostenute dal masso delle terre sottoposte, da potersi agevolmente praticar da un lato le necessarie riparazioni, e dall'altro disegnarne le parti senza nulla perdersi, ove siano ridotte dalla continuata umidità de' secoli nello stato di deperimento.*

⁸¹²Cfr. AS-MANN, VIII B 8, 2, Rapporto dell'arch. Direttore dei Reali Scavi di Pompei G. Genovese al Principe San Giorgio, Soprintendente Generale degli scavi di Antichità del Regno, *Rapporti dell'arch. direttore Bechi e dell'arch. Genovese: Casa Reale Direzione degli scavi*, n. prot. 955, Napoli 16 Agosto 1852.

⁸¹³*Ibidem.*

Con questo sistema di escavazione comparvero in sulle prime intatti gli architravi del peristilio del primo cortile [...]»⁸¹⁴.

Durante la fase di sgombero della strada dal quadrivio al Teatro e nel proseguire il scoprimento dei tetti si riuscì ad individuare una tecnica relativa all'arte costruttiva dei tetti, tipica dell'architettura antica, scoperta di cui Mazois e Gell non si erano avveduti lasciando un vuoto importante nella ricostruzione storica delle maniere del costruire degli antichi. Nel rapporto di Genovese del 1852, si legge, infatti, che [...] *nel proseguire il scoprimento de tetti, che le annunziai si è presentata una scoperta, a mio credere, interessantissima per l'arte della costruttoria, cioè della confluenza d'un tetto in un angolo rientrante, e di cui tegoli angulati ne formarono il canale a scacchiera, de quali ne o per ora raccolto uno in frammenti, che o riuniti e commessi insieme amiratamente da offrirmi la forma la dimensione e la giuntura rispetto agli altri: di tal che con questa scoperta s'è riempita una laguna si è sciolto un problema di costruzione non risolto fin ora da Mazois da Gell e da altri raccoglitori divinatori o studiosi de metodi costruttori dell'antichità e porge a noi un sistema semplicissimo e produttivo di ottimi risulta menti nelle costruzioni de tetti da potersi imitare agevolmente con economia e felice successo [...]»⁸¹⁵.*

Genovese, nato a Salerno da una famiglia agiata, si forma come architetto, fu allievo di Paolo Santacroce presso il Reale Istituto delle Belle Arti. Nel 1816 il governo istituì il pensionato artistico a Roma, a cui si iscrisse a proprie spese come allievo, ebbe come compagno Francesco Saponieri. Tornato a Napoli partecipò al concorso per l'insegnamento del disegno architettonico al Reale Istituto di Belle Arti, vincendo a pari merito con Saponieri, che gli fu preferito avendo insegnato ad *interim* la disciplina. Sin dagli inizi del decennio riuscì a godere di stima e riconoscimenti, riscuotendo particolare successo negli ambienti di corte conquistando fama e prestigio tanto che la Reale Accademia delle Belle Arti decise di nominarlo professore ordinario. Nel 1824 fu nominato architetto della Casa Reale, impegnandolo nella costruzione della Reggia napoletana per opera di Ferdinando II che ordinò un totale rifacimento a seguito dell'incendio che investì il palazzo nel 1837. Nel 1851, Genovesi divenne membro della Commissione delle Belle Arti e delle Antichità e nell'agosto 1852 divenne direttore degli scavi di Pompei, diventò socio corrispondente dell'Accademia Ercolanese.

⁸¹⁴G. Finati, *Relazione degli scavi da Marzo 1852...*, op. cit., pp. 1-12.

⁸¹⁵AS-MANN, VIII B 8, 2, Rapporto dell'arch. Direttore dei Reali Scavi di Pompei G. Genovese al Principe San Giorgio, Soprintendente Generale degli scavi di Antichità del Regno, *Rapporti dell'arch. direttore Bechi e dell'arch Genovese: Casa Reale, Direzione de Reali scavi di Pompei*, n. prot. 967, Napoli 20 Agosto 1852.

Il sostanziale apporto dell'architetto Genovese nell'ambito della ricerca di indagine esplorativa in archeologia, si sostanzia nell'individuazione di un nuovo metodo di scavo orizzontale, che richiede una maggiore cura e precisione nelle operazioni di scavo fornendo a titolo esemplificativo la descrizione del rinvenimento di un tetto parzialmente emerso ad un livello tale da poter effettuare un rilievo architettonico e poter procedere ad una totale e fedele ricostruzione e restituzione grafica dello stato di fatto, in questo modo è possibile individuare la direzione della diagonale di confluenza delle acque e l'impianto dei tegoli posizionati secondo una scacchiera.

L'individuazione di questo sistema di regimentazione delle acque in corrispondenza degli angoli del tetto, consente di colmare la lacuna negli studi sugli antichi sistemi di copertura che Gell e Mazois non erano ancora riusciti ad individuare⁸¹⁶.

*Gli scavi progrediscono lentamente nell'apertura della strada delle Sonatrici e nel scoprire orizzontalmente gli edifici (suo saggio suggerimento) di vari tetti apparsi non involgansi nelle rovine e tranne utile all'antiquaria e all'arte di edificare*⁸¹⁷.

L'unione delle due case avvenne sotto la direzione di Genovese: si procedette prima con lo sterramento dal lato dell'abitazione contrassegnato dal numero 47 e poi dal lato dell'ingresso su Via Lupanare, che si trovava ad un livello inferiore rispetto alla precedente. Questa seconda abitazione era costituita da un atrio tuscanico e da una disposizione asimmetrica degli ambienti in quanto la presenza delle Terme Stabiane ne impedivano l'espansione.

L'approccio che i due direttori Bechi e Genovesi ebbero nei confronti della conservazione delle pitture antiche fu diversa. Bechi dimostrava un atteggiamento volto alla conservazione delle pitture presenti sugli intonaci in stato di rovina, commissionando riproduzioni a colori, come si evince in una minuta del 16 aprile del 1852 indirizzata al direttore Soprintendente Principe San Giorgio Spinelli dove si legge che: *incominciano a comparire sui muri del peristilio della casa, che si scava nella via delle Sonatrici segnata col n. 57 alcune figurine volanti che sarebbe necessario far subito lucidare a colori avendo anche riguardo allo stato di rovina nel quale si trovano i muri sui quali sono dipinte. Perciò la prego dirmi a chi dei disegnatori dovrei dirigermi, per commettergli questi lucidi sia al S.r Abbate o Mastracchio o Ala essendo tutti e tre idonei ed abilissimi a eseguir questo lavoro che si dovrebbe fare senza il minimo indugio*⁸¹⁸.

⁸¹⁶Cfr. *Real Museo Borbonico*, volume 15, Dalla Stamperia Reale, Napoli 1856, p. 9.

⁸¹⁷AS-MANN, VIII B 8, 2, Rapporto dell'arch. Direttore dei Reali Scavi di Pompei G. Genovese al Principe San Giorgio, Soprintendente Generale degli scavi di Antichità del Regno, *Rapporti dell'arch direttore Bechi e dell'arch. Genovese: Casa Reale, direzione degli scavi*, n. prot. 1068, Napoli 7 Settembre 1852.

⁸¹⁸AS-MANN, IV E 3, 13, Minuta di relazione dell'arch. Guglielmo Bechi al Direttore e Soprintendente Generale Principe di San Giorgio Spinelli, *'Distacco, trasporto e messa in mostra dei dipinti pompeiani e spese erogate all'obbietto. Anni 1852, 1853, 1857, 1859'*, n. prot. 187, 16 Aprile 1852.

Bechi, in un'altra lettera, evidenzia la necessità di non perdere le pitture poggianti sui muri crollanti dell'atrio della casa n. 55, che in quel periodo si stava riportando alla luce, procedendo con il distacco della superficie dipinta e incaricando lo scapellino Piedimonte della procedura da effettuarsi⁸¹⁹. A Piedimonte si richiese inoltre il distacco e il trasporto dei pregevoli dipinti della casa delle Sonatrici n. 57 al Real Museo⁸²⁰.

La sua politica di conservazione, come si evince dai documenti d'archivio, prevedeva il distacco delle superfici conferendo a questa pratica un valore di salvataggio. La sua posizione appare chiara quando si dovette confrontare con una porzione di parete superiore i cui pezzi d'intonaco si stavano distaccando. Bechi intervenne personalmente con l'aiuto di un gruppo di operai nel recupero di ogni singola porzione di intonaco, scrivendo una nota esplicativa i cui dice: *ho la speranza di poterli connettere insieme sopra lavagna come è stato in simili casi con buon successo praticato e continua ho disposto che tutti pezzi di detto intonaco siano portati nella 'Casa di Marco Lucrezio' sopra una grande tavola dove domani mi recherò a comporli insieme*⁸²¹. Bechi lamentava soprattutto la mancanza dei mezzi necessari per salvaguardare e conservare i resti delle antichità, come chiodi, tavole e puntelli, necessari *a prevenire la rovina dei muri il cui ritardo potrebbe essere fatale*⁸²². L'intervento in seguito alla caduta dell'intonaco avvenuta nella *Domus Sirici*, come dichiara dallo stesso Bechi nella minuta del 20 maggio 1852 indirizzata al Principe San Giorgio Soprintendente degli scavi di antichità, viene descritto come un'operazione indispensabile *onde facilitare allo scapellino Piedimonte la ricomposizione dei dipinti pompeiani della casa di cui si fece lo scavo alla presenza di S. Maestà e di granduchi di Russia*⁸²³.

Bechi specifica che la tecnica di ricomposizione consiste nella commessura dei pezzi e riunisce due peculiarità: una meccanica ed una artistica, si tratta di un espediente che considera utile e applicabile alle pitture dei muri pericolanti *al fine di evitare la perdita di tanti dipinti*. Queste considerazioni esplicitano la nuova importanza attribuita ai frammenti pittorici in stato di

⁸¹⁹Cfr. AS-MANN, IV E 3, 13, Minuta di relazione dell'arch. Guglielmo Bechi al Direttore e Soprintendente Generale Principe di San Giorgio Spinelli, *'Distacco, trasporto e messa in mostra dei dipinti pompeiani e spese erogate all'obbietto. Anni 1852, 1853, 1857, 1859'*, n. prot. 178, 16 Aprile 1852.

⁸²⁰Cfr. AS-MANN, IV E 3, 13, Minuta di relazione del Principe Bisignano al Signor direttore del Real Museo Borbonico Sopratendentedegli Scavi dell'antichità in relazione al Rapporto del 6 Aprile, *'Distacco, trasporto e messa in mostra dei dipinti pompeiani e spese erogate all'obbietto. Anni 1852, 1853, 1857, 1859'*. n. prot. 356, 12 Aprile 1852.

⁸²¹AS-MANN, IV E3, 13, Minuta di relazione dell'arch. Guglielmo Bechi al Direttore e Soprintendente Generale Principe di San Giorgio Spinelli, *'Distacco, trasporto e messa in mostra dei dipinti pompeiani e spese erogate all'obbietto. Anni 1852, 1853, 1857, 1859'*. n. prot. 210, 18 Maggio 1852.

⁸²²*Ibidem*

⁸²³AS-MANN, IV E 3, 13, Minuta di relazione dell'arch. Guglielmo Bechi al Direttore e Soprintendente Generale Principe di San Giorgio Spinelli, *'Distacco, trasporto e messa in mostra dei dipinti pompeiani e spese erogate all'obbietto. Anni 1852, 1853, 1857, 1859'*, n. prot. 215, 20 Maggio 1852.

decadimento, che spesso andavano perduti *in guisa che gli artisti ed i curiosi di quelle venerande pitture hanno fino ad oggi deplorato invano che innumerevoli frammenti ben presto di quelli intonachi dipinti fossero stati gettati via fra calcinacci ed i residuo degli scavi*⁸²⁴. Le ricerche affrontate da Bechi hanno condotto all'individuazione di una metodologia volta alla salvaguardia e alla valorizzazione dei frammenti pittorici e quindi alla conservazione di un'importante traccia della testimonianza storica.

Con Gaetano Genovese si consolida, anche se non del tutto, la tecnica del distacco, infatti, in una minuta di relazione trasmessa al Direttore generale, il Principe San Giorgio Spinelli⁸²⁵, datata 24 novembre del 1853, critica il metodo dello stacco a massello proposto dallo scalpellino Piedimonte e dai suoi aiutanti perché il *far demolire il muro sul quale è aderente* comprometterebbe *l'esistenza de dipinti della parete nei lati del taglio* alludendo, evidentemente, a metodi alternativi migliori asserendo che ormai è ovvio non esser necessario demolire i muri per distaccare i dipinti⁸²⁶. Queste considerazioni trovano conferma nelle analisi effettuate nel laboratorio di Restauro del Museo Archeologico Nazionale da cui è emerso che la tecnica adoperata per asportare le pitture dai muri non fu sempre lo stacco a massello ma si ricorse, in particolare nell'Ottocento, anche alla tecnica del distacco. La tecnica di estrazione subì un'evoluzione: dall'iniziale tecnica dello stacco a massello dei primi anni di scavo per cunicoli, si passò allo scavo *in aprium* dove si tentò di adottare più cautele nella conservazione delle pitture, adoperando, in sostituzione a questa tecnica, quella del distacco comprendente oltre gli strati d'intonaco più superficiali e raffinati predisposti per l'affresco (intonachino), anche quelli grezzi stesi sulla muratura. Ciò non implica che lo stacco a massello sia stato sostituito completamente dal distacco, ma che entrambe le metodologie furono utilizzate in funzione del caso specifico con cui bisognava confrontarsi⁸²⁷.

⁸²⁴ASN, MPI, busta 358, fasc. 73, n. 2, Lettera della Società Reale Borbonica al Ministro sui metodi per pulire le pareti pompeiane e connettere i frammenti, 27 Aprile 1849.

⁸²⁵Spinelli Domenico Maria Odaordo, Principe di San Giorgio, nacque il 13 Ottobre 1788 e morì il 10 Aprile 1863. Nel 1829 fu il più stretto collaboratore napoletano del Prof. E. Gerhard, la massima autorità archeologica dell'Istituto di Corrispondenza archeologica in Roma.

⁸²⁶Cfr. AS-MANN, IV E 3, 13, Minuta di relazione dell'arch. G. Genovese al Direttore e Soprintendente Generale Principe di San Giorgio Spinelli, a lato trovasi scritto urgente. *'Distacco, trasporto e messa in mostra dei dipinti pompeiani e spese erogate all'obbietto. Anni 1852, 1853, 1857, 1859'*, n. prot. 2648, 24 Novembre 1853.

⁸²⁷Cfr. E. Siotto, *Tecniche di Stacco, Trasporto, foderatura ed incassatura dei 'quadretti' parietali dei siti vesuviani nell'Ottocento, alla luce di documenti inediti*, in *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, ed. Bardi, Roma 2007, pp. 119-154.

Successivamente, in un'altra minuta di relazione, Genovese afferma che la necessità *di spedire immediatamente Raffaele e Luigi Piedimonte a staccare la dipintura apparsa in uno dei muri dell'atrio vi una delle case poste lungo la via che dal quadrivio della 'Fortuna' ai 'Teatri'*⁸²⁸.

Dalla disamina dei documenti d'archivio emerge, inoltre, l'esplicita volontà di stacco per le pitture considerate non conformi ai canoni morali attenendosi al regolamento del 1828, affermando che *suoi ordini venne staccata la pittura oscena uscita in luce ne nuovi scava menti pompeiani. L'artefice Piedimonte* devo valutare l'inserimento⁸²⁹.

Sono anni in cui vengono sperimentate nuove tecniche di conservazione nell'ambito degli scavi pompeiani, come l'uso del mastice, la pratica prevedeva il versamento del mastice in una cassa grande quanto la superficie pittorica che si voleva rigenerare e la parte dipinta veniva attaccata al coperchio della cassa stessa, l'esalazione dell'alcool scioglieva le vernici⁸³⁰. Sperimentazioni che riprendono dopo una stagione d'accantonamento delle stesse.

Interessanti le figure di Emilio Braun e Sebastiano Cipolla, entrambi attivi nel periodo in cui si stava procedendo con gli scavi presso la strada della Sonatrice. Nel 1850 la Reale Accademia Ercolanese, il cui Presidente, il Cavaliere Quaranta, era responsabile della conservazione degli intonaci pompeiani, decise di affidare una parte dell'intonaco non ritenuta di particolare pregio a Braun, il quale aveva fatto richiesta di provare a testare *una sostanza innocua e trasparente* su una superficie per provare ad impedirne il *detrimento*, ovvero il degrado degli intonaci, nel momento in cui venivano alla luce⁸³¹. Braun era un celebre archeologo, direttore dell'Istituto Germanico di Roma sino al 1856 e fu scelto dall'architetto direttore fino a settembre per avviare delle sperimentazioni, pertanto gli furono fatti pervenire pezzi d'intonaci di scarto per effettuare le prove del preparato, di cui, però, non si conosce la composizione. Altri intonaci di prova furono consegnati agli artisti napoletani Sebastiano Cipolla e Pietro Paolo Trapani⁸³² in modo che da poter eseguire altri esperimenti per trovare una procedura tale che potesse garantirne la conservazione. Sebastiano Cipolla era un pittore di porcellane ed era noto per avervi applicato l'argento, la cui pratica gli fece ottenere la

⁸²⁸AS-MANN, VIII B 8, 5, Casa reale direzione del Museo reale Borbonico e soprintendenza generale degli scavi di antichità del regno del 17 Novembre 1853, Gaetano Genovese a Raffaele Campanelli Ingegnere di dettaglio in Pompei.

⁸²⁹Cfr. AS-MANN, XXI A 5, 3, Minuta di relazione dell'arch. G. Genovese al Direttore e Soprintendente Generale Principe di San Giorgio Spinelli, '*Distacco di pitture pompeiane. Dipinto osceno di un leone, un asino ed una Vittoria, 1859-1860*', n. prot. 199, 15 Marzo 1859.

⁸³⁰Cfr. L. Cavenaghi, *Il restauro e la conservazione dei dipinti. Conferenza di Luigi Cavenaghi*, estratto da Bollettino d'arte del Ministero Pubblica Istruzione, ed. Calzone, Roma 1912, p. 490.

⁸³¹Cfr. AS-MANN, XXI C 6, 23, Esperimento di vernice su alcuni pezzi di intonaci pompeiani ed unione de pezzi d'intonaci antichi da farsi da Cipolla, Lettera del 30 Aprile 1850 del Ministero degli affari Ecclesiastici e dell'Istruzione Pubblica Carlo Troja al Direttore del Real Museo Borbonico

⁸³²Cfr. AS-MANN, XXI C 6, 23, Esperimento di vernice su alcuni pezzi di intonaci pompeiani ed unione dei pezzi d'intonaci antichi da farsi da Cipolla, n. prot. 321/322, 3 Maggio 1850.

privativa, ovvero una sorta di brevetto come si legge in una relazione del Ministro Bozzelli del 1849 [...] *Crede quindi l'Accademia che debba lo autore essere prese in considerazione, in preferenza di altri; per riflesso ancora che essendo il Sig. Cipolla un antico dipintore di porcellana il quale ottenne pure privativa per avere inventato il processo del come applicare lo argento sulla porcellana [...]*⁸³³, mentre Pietro Paolo Trapani era soprastante Onorario a Pompei. Da un altro documento d'archivio della Soprintendenza, emerge che sono stati eseguiti da Cipolla e Trapani rispettivi saggi delle loro vernici su una delle pareti della Casa delle Sonatrici⁸³⁴. Trapani la svolse subito nello stesso giorno, mentre Cipolla trovandosi sprovvisto di vernice si recò il giorno 20 e poi il 24 [...] *per dare mano al suo saggio che non potendo ancora compiere a causa della scarsezza della sua vernice si è recato di nuovo a Pompei due giorni dopo onde terminarlo [...]*⁸³⁵. L'Accademia Ercolanese mostra una grande attenzione volta alla preservazione e alla salvaguardia degli intonaci dipinti, con la sperimentazione delle vernici afferma: [...] *La Reale Accademia ercolanese concernente lo riferimento della vernice da passare sui dipinti di Pompei per nettarli e conservarli e del metodo di connetere gli intonaci rotti che si scavano in quella citta [...]*⁸³⁶.

La Società Reale Borbonica e l'Accademia Ercolanese di Archeologia, il 14 maggio del 1850 emise disposizioni in merito all'applicazione della vernice sui dipinti pompeiani per *nettarli e conservarli* e per *connettere* gli intonaci rotti, esperimenti a cui si dedicarono Trapani e Cipolla a cui, come si è detto, si decise di consegnare pezzi d'intonaco inservibili, e poi di farli operare su una parete di una casa pompeiana scoperta, dipinta, priva di figure, assegnando una parte dello stesso dipinto a ciascun artista e riserbando il giudizio dell'efficacia, a qualche mese dopo, in modo che l'azione dell'aria facesse affiorare eventuali deterioramenti o reazioni. Successivamente la Reale Accademia procedette con una visita in loco, osservando che le preziose dipinture che ornano questa casa si erano deteriorate per la presenza di nitro, comparso nonostante la presenza di una copertura che rese necessario il distacco e il trasporto al Museo tra cui l'Ercole ed Onfale, il Trionfo di Bacco e Amore e Psiche⁸³⁷.

⁸³³29. C.1.5.2. Relazione del ministro Bozzelli alla commissione per le riforme del Real Museo Borbonico sulla pulitura delle pitture pompeiane, Manoscritto della Società napoletana di Storia Patria, cc. 63-66, 19 Maggio 1849.

⁸³⁴Cfr. G. Prisco, *La ricerca sulle vernici dal primo Ottocento all'Unità d'Italia*, in (a cura di M.I). Catalano e G.Prisco *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del convegno internazionale di studi, Napoli Museo di Capodipmonte, 14 - 16 Ottobre 1999, *Bollettino d'Arte*, volume speciale 2003, ed. Istituto poligraficoe zecca dello Stato, Roma 2003, p. 127-136.

⁸³⁵AS-MANN, XXI C 6, 23, Esperimento di vernice su alcuni pezzi di intonaci pompeiani ed unione de pezzi d'intonaci antichi da farsi da Cipolla, n. prot.89., 25 Maggio 1850.

⁸³⁶AS-MANN, XXXI C 6, 23, Esperimento di vernice su alcuni pezzi di intonaci pompeiani ed unione de pezzi d'intonaci antichi da farsi da Cipolla, n. prot.476 del 29 Maggio del 1850.

⁸³⁷Cfr. AS-MANN, XXXI C 6, 23, Esperimento di vernice su alcuni pezzi di intonaci pompeiani ed unione de pezzi d'intonaci antichi da farsi da Cipolla, Società Reale Borbonica, Accademia Ercolanese di Archeologia Firmato B

In un rapporto del Direttore del Museo Borbonico si legge che l'Accademia Ercolanese non ha ancora approvato l'uso della vernice di Trapani⁸³⁸, ma il 7 gennaio del 1851 il Soprintendente, il Principe di San Giorgio, dichiara che i lavori di restaurazione progredivano a Pompei e che sarebbe utile applicare sulle più interessanti pareti le vernici sperimentate, le quali oltre a garantirne la durabilità nel tempo, permetterebbero di valorizzare al meglio i lavori di restaurazioni delle case, mettendo in risalto le dipinture. Lo stesso continua, affermando, che le sperimentazioni iniziate dal maggio scorso con saggi svolti da Trapani e da Cipolla hanno dimostrato nel tempo che quella del Cipolla è risultata pregiudizievole definendola [...] *Cattiva a segno di aver fatto cadere in polvere il dipinto su cui venne dal medesimo applicata* [...] si decise allora di rinviare la decisione all'Accademia delle Belle Arti⁸³⁹.

Si concluse dando la fiducia a Trapani nel suo metodo d'esecuzione, e fu nominato Soprastante Onorario⁸⁴⁰. Il 19 febbraio del 1851, si approva il suo esperimento e il suo metodo.

Il Direttore del Museo Borbonico considerava la vernice efficace per la preservazione dei dipinti da ulteriori danni ma comunque bisognava tener conto che la figuratività restava danneggiata creando una sorta di velame che ne alterava le tinte, allora Trapani fu invitato a perfezionare la composizione del preparato, come si evince negli scritti datati 1851:

*[...] ho avuto occasione di scorgere sopra luogo che tale vernice, sebbene spanda sui dipinti, un certo velame che ne altera leggermente le tinte, pure ha bastante efficacia di preservarli da ulteriori da danni. E pero desidero che Ella ingiunga al Trapani d'ingegnarsi a chiarificare a rendere più bianca la ricetta della vernice e di farne un secondo saggio su di un'altra parete, affinché sottoposto alla disamina della Commissione degli Accademici Ercolanesi all'uopo delegata possa giudicarsi della convenienza*⁸⁴¹.

L'architetto di Pompei, settembre, sollecitò l'Accademia affinché esprimesse un'approvazione definitiva del preparato protettivo del Trapani dato che le pitture in corso di restauro necessitavano urgentemente della vernice. La prudenza adottata nei confronti del preparato portarono ad imporre un secondo esperimento, eseguito su un'altra parete della casa delle

Quaranta. Copia conforme senza data di una ministeriale dell'ufficiale di Ripartimento Raffaele Zucca al direttore del Reale Borbonico Spinelli.

⁸³⁸Cfr. AS-MANN, XXXI C 6, 23 Esperimento di vernice su alcuni pezzi di intonaci pompeiani ed unione de pezzi d'intonaci antichi da farsi da Cipolla senza data scritta dal direttore del Real Museo Borbonico, n.prot.1515, 19 dicembre 1850 senza firma.

⁸³⁹Cfr. AS-MANN, XXXI C 6, 23, Esperimento di vernice su alcuni pezzi di intonaci pompeiani ed unione de pezzi d'intonaci antichi da farsi da Cipolla, n. prot.1587, 7 Gennaio 1851 a firma del architetto direttore Giuseppe Settembre al Soprintendente Generale Principe San Giorgio Spinelli

⁸⁴⁰Cfr. AS-MANN, XIX A 1, 24, Nomina di Pietro Paolo Trapani ed Andrea Galella a Soprastanti onorari degli Scavi di Pompei 1850-1851, n.prot 163, Napoli 6 Agosto 1850.

⁸⁴¹AS-MANN, XXXI C 6, 23, Esperimento di vernice su alcuni pezzi di intonaci pompeiani ed unione de pezzi d'intonaci antichi da farsi da Cipolla, n.prot.1800, 19 Febbraio 1851.

Sonatrici in modo da confrontarlo con il primo e verificare se gli accorgimenti fatti dal Trapani avessero condotto a dei miglioramenti nei risultati, a tal proposito si legge:

*dal Soprastante onorario di Pompei Paolo Trapani fosse eseguito in altre pareti della casa detta delle Sonatrici affinché si potesse facilmente paragonare col primi ivi eseguito e che i saggi fossero fatti sui dipinti quali a fondo turchino e quale a fondo bianco che sono in detta casa, per maggiormente conoscerli se la vernice del surriferito artisti andrà a migliorarsi*⁸⁴².

Successivamente gli viene affidato come collaboratore Andrea Garella anche per la compilazione del giornale degli scavamenti⁸⁴³. Nel luglio del 1853, il Direttore generale in un documento d'archivio inedito⁸⁴⁴ afferma che le dipinture pompeiane necessitano di essere curate e mantenute affinché non si distruggono e gli ultimi saggi condotti dal Trapani debbono essere ripetuti e perfezionati. La fiducia dell'arch. Genovese nei confronti di Trapani si manifesta nella sua volontà di proporre ancora la sua nomina, *indotto da conservazione di quei classici capolavori a svolgere l'incarico a Pompei*. In un altro documento, emergono i suoi compiti: pulire e mantenere i diversi dipinti nelle pareti per tre giorni di continuo di ciascuna settimana, svolgendo quest'attività da agosto 1853 fino a novembre 1854⁸⁴⁵. Si può dire che di fatto Trapani dall'agosto del 1853 fino alla morte ebbe l'incarico di nettare i dipinti pompeiani dalle erbe e dalla terre e di procedere con gli esperimenti della vernice per conservare le pitture, anche se la sua vernice non fu ufficialmente approvata⁸⁴⁶. Nonostante l'esito negativo del saggio della vernice di Cipolla, egli ottenne il permesso di sperimentare la ricomposizione dei frammenti d'intonaco attraverso un procedimento chiamato incollatura utilizzando un mastice di sua invenzione. Il saggio avvenne nella casa detta dell'Accademia della Musica sulla via Consolare⁸⁴⁷, *Cioè che soltanto il primo strato dov'è il dipinto, è stato incollato in più pezzi sul secondo non essendo non si potuto eseguire l'incollamento del secondo col terzo e del terzo*

⁸⁴²AS-MANN, XXXI C 6, 23, Esperimento di vernice su alcuni pezzi di intonaci pompeiani ed unione de pezzi d'intonaci antichi da farsi da Cipolla, senza numero di protocollo 12 Marzo 1851, a firma dell'architetto Giuseppe Settembre.

⁸⁴³Cfr. AS-MANN, XIX A 1, 24, Nomina di Pietro Paolo Trapani e di Andrea Garella Soprastanti onorari degli Scavi di Pompei 1850-1851. Indennità e abitazione. n. prot.1207, Napoli 21 luglio 1851

⁸⁴⁴Cfr. AS-MANN, XXII B 19, 1.5, P. P. Trapani, Assegno mensile che gli si paga per pulire e mantenere i dipinti sulle pareti di Pompei. n. prot. 257 Napoli 30 Luglio 1853.

⁸⁴⁵Cfr. AS-MANN, XXII B 19, 1.5, P. P. Trapani, Assegno mensile che gli si paga per pulire e mantenere i dipinti sulle pareti di Pompei. Senza data e a firma dell'architetto di casa Reale Raffaele Campanelli e l'architetto direttore Gaetano Genovese

⁸⁴⁶Cfr. E. Siotto, *Quadretti parietali dei siti vesuviani: la questione delle vernici nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Rivista di Studi Pompeiani*, volume XV, ed. l' Erma Bretschneider, Roma 2004, pp. 77-88.

⁸⁴⁷Cfr. AS-MANN, XXXI C 6, 23, Esperimento di vernice su alcuni pezzi di intonaci pompeiani ed unione de pezzi d'intonaci antichi da farsi da Cipolla, Relazione dell'architetto direttore dei Reali scavi Giuseppe Settembre al Soprintendente generale Principe San Giorgio, 12 Marzo 1851,

*col muro, perché il terzo ridotto in minuti pezzi*⁸⁴⁸. Da un documento inedito ritrovato nella biblioteca della società napoletana di Storia Patria⁸⁴⁹ si viene a conoscere della presenza del Cipolla nell'anno 1849 in cui gli fu demandato di pulire dal nitro e dal tartaro le pitture pompeiane, metodo che fu messo a confronto con quello del Celestino. Con una lettera ministeriale del 22 luglio del 1847 si chiese alla Reale Accademia delle Belle Arti di esaminare il saggio. Dopo due anni, la Reale Accademia esaminò un altro preparato: un mastice capace di riunire i frammenti d'intonaco rotti o staccati dal muro, dopo due anni ne fece rapporto alla Società Reale Borbonica affermando che *l'Accademia avendo richiamato gli antecedenti relativi allo utile ritrovamento il signor Sebastiano Cipolla il quale ritrovato ha l'importante scopo di conglutinare senza quasi nessuna grossenza e frammenti delle pareti dipinte di Pompei ha rilevato che circa due anni fa furono dalla direzione della direzione del Real Museo Borbonico dati al detto Cipolla talui frammenti d'intonaco erano un semplice fondo con alcuni ornati e che tali pezzi riattaccati per lo spazio di dieci mesi*⁸⁵⁰.

L'Accademia, successivamente, analizzò il metodo d'applicazione che consisteva nel conglutinare i pezzi d'intonaco, non lasciando traccia dell'uso del mastice, l'unione dei frammenti avveniva attraverso una resa capillare e, per dimostrarne l'efficacia e la tenuta, venivano sottoposti a diversi urti e sforzi.

Il mastice, oltre al vantaggio di essere applicarlo sugli intonaci staccati da condurre al Museo, poteva essere applicato anche in seguito a rotture d'intonaco per lo stacco evitando, così, che nessun frammento andasse perduto, era, inoltre, anche resistente all'acqua. L'Accademia lo considerò utile soprattutto per i grandi massi d'intonaco composto da diversi frammenti, per poter ricomporre i bassorilievi di stucco, si trattava di un procedimento semplice che consisteva nell'attaccare le parti dei bassorilievi alla parete, meno complessa rispetto alla ricomposizione degli intonaci distaccati dalle pareti, che invece richiedeva un approccio metodico più accurato che prevedeva l'applicazione alla parete con intonaci nuovi, dove ogni piccolo frammento doveva essere posizionato nella giusta collocazione per ricomporre l'insieme della superficie pittorica.

Il documento si conclude affermando che l'Accademia delle Belle Arti ha il dovere di svolgere con massima celerità le operazioni di pulitura delle superfici da sostanze estranee e

⁸⁴⁸ *Ivi*, Relazione senza data dell'architetto direttore Giuseppe Settembre al Soprintendente generale Principe San Giorgio.

⁸⁴⁹ 29. C.1.5.2. Relazione del ministro Bozzelli alla commissione per le riforme del Real Museo Borbonico sulla pulitura delle pitture pompeiane, Manoscritto della Società Napoletana di Storia Patria, cc. 63-66, 19 Maggio 1849.

⁸⁵⁰ *Ibidem*.

conservarle con massima cura, in cooperazione con l'Accademia ercolanese e l'Accademia delle Scienze che coordinano i processi da adottare.

Alla morte di Trapani, si ponevano due quesiti di estrema urgenza negli scavi di Pompei: la prima era la pulitura e il restauro delle pareti; la seconda prestare sussidio al Campanelli nella nettezza e tenuta delle macchine fotografiche. Entrambe erano motivate dalla *buona conservazione* come si legge nelle proposte datate 1856 *I bisogni degli scavamenti pompeiani sono nello stato presente due, ai quali il buon Pietro Paolo Trapani, che abbiām perduto, ben sopperiva. Il primo è quello di pulire, restaurare e non perdere l'occhio per la buona conservazione con amore e diligenza, le pareti ch'escono alla luce da scavamenti; il secondo è prestare nella nettezza e tenuta delle macchine fotografiche, non che assistere al materiale eseguimento del processo fotografico, perché l'artista non perda tempo nella materiale successione dell'operare. Pel 1. Bisogno un'artefice della derivazione dell'arte del fabbricare, come uno stuccatore abituato alla diligenza, alla precisione che suol darsi alle superfici degli edifici è ottimo, apparato che abbia i particolari del modo come debbasi trattare le Pareti Pompeiane, epperò a tale io propongo l'artefice Davide Martone [...]. Pel 2 bisogna una persona dimorante in Pompei, che sia dotato di sufficiente istruzione, amorevole per le Arti Belle, diligente nell'operare terso e perfetto, corredato non meno di pazienza, lo sarebbe idoneo, e accenno a Mauro Imperato, che tali requisiti possiede*⁸⁵¹.

Per il primo si richiese un artigiano che conoscesse l'arte del fabbricare e delle modalità di *nettare* le pitture pompeiane, Genovese propose uno stuccatore, Davide Martone, in sostituzione a Paolo Trapani; il secondo doveva essere dotato di una sufficiente istruzione, amante delle belle arti, dimorante a Pompei, per questa posizione fu proposto il nome di Mauro Imperato, le cui mansioni erano la nettezza, l'ordine degli oggetti del deposito e di presenziare quando i forestieri volessero visitare tale collezione⁸⁵². In data 11 maggio del 1856 viene confermata la proposta di Genovese. Inoltre si viene a conoscenza di vari saggi praticati a Pompei, dal fratello del defunto Trapani, Giuseppe, il quale dimostrò di poter assolvere a tutti gli obblighi del fratello⁸⁵³. Praticò vari esperimenti tra cui pulire le pareti, restaurare gli stucchi e attaccare i marmi distaccati raggiungendo notevoli risultati tali da soddisfare pienamente le richieste di Genovese che lo reputò un valido operatore per la

⁸⁵¹AS-MANN, XXII B 19, 1.3, Conservazione delle pareti pompeiane dopo la morte di Pietro Paolo Trapani. Proposte fatte: Davide Martone, Giuseppe Trapani, Mauro Imperato, n. prot 783., 23 Maggio 1856.

⁸⁵²Cfr. AS-MANN, XXII B 19, 1.3, Conservazione delle pareti pompeiane dopo la morte di Pietro Paolo Trapani. Proposte fatte: Davide Martone, Giuseppe Trapani, Mauro Imperato, n. prot.783, 23 Maggio 1856.

⁸⁵³Cfr. AS-MANN, XXII B 19, 1.3, Conservazione delle pareti pompeiane dopo la morte di Pietro Paolo Trapani. Proposte fatte: Davide Martone, Giuseppe Trapani, Mauro Imperato, documento senza numero di protocollo, 11 Giugno 1856 a firma di Bisignano al direttore del Museo RealeBorbonico

gestione dei Reali Scavi di Pompei⁸⁵⁴ *Pompei 20 febbraio 1856, Sig. Direttore Si è qui presentato D. Giuseppe Trapani, al quale[...] ho fatto praticare diversi esperimenti su quanto concerneva l'incarico si disimpegnava in queste antichità dal defunto suo genero D. Pietro, come a dire nel pulire i dipinti, restaurare gli stucchi, ed attaccare i marmi distaccati, ed a ciò sembrami che a tutti abbia corrisposto con sufficiente entità non dissimile dal menzionato suo predecessore.[...] Premesso quanto sopra ho avuto il bene di esporle, conchiudo che reputo utile per questi Reali Scavi la destinazione del Trapani [...]*⁸⁵⁵.

⁸⁵⁴Cfr. AS-MANN, XXII B 19, 13, Conservazione delle pareti pompeiane dopo la morte di Pietro Paolo Trapani. Proposte fatte: Davide Martone, Giuseppe Trapani, Mauro Imparato, n prot.748, 25 Febbraio 1856, Gaetano Genovese al Principe Sangiorgio

⁸⁵⁵*Ibidem*

5.1 Lo scavo del 1861/62 e i documenti inediti dell'Archivio Centrale di Stato di Roma.

Nel 1862 sotto la direzione di Giuseppe Fiorelli degli scavi, viene portata alla luce la *Domus Sirici*, rinvenuta nell'area delle Terme Stabiane nel 1851. La *Domus* faceva parte, insieme ad altri complessi edilizi, di una zona interamente ricoperta da un cumulo di terra situata nell'area compresa tra la Strada Stabiana e il Vico Calcidico, la Via Nola e Via dell'Abbondanza, secondo gli studi risultava che restavano ancora da scavare un'area di circa 7973 di metri quadrati⁸⁵⁶. Come si è detto nel paragrafo precedente, gli scavi della Casa furono avviati sotto la direzione di Bechi e per poi essere portati avanti da Genovesi.

La fase di scavo condotta da Genovese con la nuova metodologia di tipo orizzontale, ha permesso la conservazione degli apparati murati e delle coperture, evitando, quindi, di procedere mediante il prelievo dei materiali eruttivi verticalmente, causando crolli, e la relativa asportazione⁸⁵⁷, tale procedura viene accuratamente descritta nella *Pompeaniarum* di Fiorelli, datata 18 agosto 1852, con particolari specifiche relative al sistema di regimentazione delle acque nei tetti e nelle coperture: *Sempre come ne' giorni precedenti si è lavorato. Il sig. architetto Direttore ha ispezionato questo Real sito, ed in sua presenza ha voluto che si fossero finiti di scoprire i frammenti di un tetto, che copriva una stanza della abitazione alle spalle di quella segnata col N. 57. Tra i molteplici rottami si è raccolto in 38 frammenti un tegolone angolare cavo, di pal 3 per 3, che serviva per la confluenza delle due ali di detto tetto*⁸⁵⁸.

La conferma della corretta attribuzione di Sirico dell'edificio contrassegnato con il numero 57 è stata possibile grazie al ritrovamento di un suggello bronzeo, presente in corrispondenza dell'ingresso sul lato della Strada Stabiana, sul quale era incisa una legenda in cui era possibile leggere la dicitura *Sirici* (di Sirico) e una scritta *Sirivcum* (probabilmente 'a Sirico'). Furono rinvenuti dei manifesti elettorali che esortavano a votare P. Vedius Siricus, candidato al duovirato quinquennale, fornendo ulteriori testimonianze che riconducono all'identificazione di Sirico come proprietario dell'abitazione che, come si è detto, è costituita dall'unione di due unità di età tardo repubblicana.

Con Fiorelli fu portato a termine lo scavo su Via Lupanare. Fu definito un quadro della campagna di ricerca volta ad individuare i settori della città non ancora riportati alla luce nel periodo borbonico, in modo da ricostruire una visione complessiva dello stato di avanzamento dei lavori di scavo. L'abitazione, al momento dell'eruzione, era in corso di restauro, in particolare si stavano eseguendo la decorazione di gran parte degli ambienti del

⁸⁵⁶Cfr. G. Fiorelli, *Giornali degli scavi di Pompei*, Stamperia della R. Università, Napoli 1862.

⁸⁵⁷Cfr. E. De Carolis, F. Esposito, D. Ferrara, *Domus Sirici in Pompei...*, op. cit., pp.117-142.

⁸⁵⁸PAH, volume 2, 18 Agosto 1852, p. 529 e ss.

settore su Via del Lupanare mentre il fronte con ingresso su Via Stabiana era stato completato, come si legge nel Rapporto di Bechi del 1952: *Hanno tutta l'apparenza di essere state restaurate dopo il terremoto che devastò Pompei cioè prima della totale distruzione*⁸⁵⁹.

Sfortunatamente, le pitture eseguite in questa parte del complesso sono andate perdute, ma grazie alla realizzazione di riproduzioni in acquerelli dei dipinti e ad alcune fotografie risalenti alla fine dell'Ottocento, è possibile affermare che si trattava delle tipiche pitture parietali del IV Stile Pompeiano, detto anche dell'illusionismo prospettico. Mentre, per quanto riguarda la decorazione presente su Via Lupanare, completata solo in parte, nelle zone che vanno dal corridoio d'accesso all'atrio e al tablino, dopo aver rimosso la decorazione precedente, sulla muratura erano presenti uno strato di arriccio ed uno di intonaco di preparazione. Tale decorazione si presume, invece, essere realizzata secondo il II Stile. Nella zona che va dal porticato al peristilio, nella parete ovest è presente un affresco picchiettato, che si presentava ricoperto da uno strato d'intonaco di preparazione parzialmente caduto. L'*Exedra* numero 10 occupa un'area che, in origine, era destinata ai servizi, ed è possibile individuare la presenza di una macina. È da notare che in questa parte della *Domus*, soltanto l'*Exedra* e il triclinio ed altri ambienti secondari erano stati ridecorati, mostrando una ricchezza nell'apparato decorativo con raffigurazioni mitologiche tale da poter essere accostata alle altre *domus* in IV Stile. La decorazione dell'*Exedra* contrassegnata con il numero 10 costituisce un significativo esempio di IV Stile conservato per tutta l'altezza dell'ambiente. La zona mediana era costituita da pannelli separati che creavano interessanti scorci architettonici. Il pannello di ciascuna parete presentava nella parte centrale un quadro con raffigurazioni mitologiche, in particolare nella parete posta a nord vi è la rappresentazione dell'Eracle ebbro presso Onfale, nel lato est Teti nell'officina di Efesto (Tav. 72) e nel lato ovest Poseidone ed Apollo che assistono alla costruzione delle mura di Troia. Di quest'ultimo dipinto non esistono altri esempi simili nel panorama della pittura vesuviana. Si può ipotizzare che le attività presenti nelle rappresentazioni, come la forgiatura dei metalli e l'attività edile nell'officina di Efesto, siano riconducibili alla volontà del committente di mostrare le sue attività imprenditoriali, che vengono riproposte sottoposte attraverso la simbologia di scene mitologiche o da personaggi leggendari. Questo tema si palesa principalmente nella scena di Poseidone ed Apollo con l'aggiunta di elementi estranei alla narrazione originale, vi erano rappresentate scene di vita quotidiana, come, ad esempio, l'estrazione dei blocchi dalla cava e il loro trasporto fino alla

⁸⁵⁹AS-MANN, VIII B 8, 2, Rapporti dell'arch. Guglielmo Bechi, n.prot. 172, Rapporti settimanali spedito il 15 Marzo 1852 al Principe San Giorgio Soprintendente degli scavi di antichità.



Tav. 72, Teti nell'officina di Efesto. Parete est, *Domus Sirici*, foto scattata nel mese di febbraio 2017.

messa in opera. Il *pictor* sembra essersi attenuto ai canoni della pittura popolare del tempo, riproducendo episodi di vita reale, di arti e di mestieri, seguendo le direttive del programma divulgativo e comunicativo dal padrone della *Domus*, cercando di elevarne il valore ricorrendo al rimando alle antiche figure di origine troiana di Roma e della mitologia greca. Le pitture sono ben conservate e documentate da numerosi disegni dell'Ottocento. Nel triclinio vi era un altro omaggio alla tradizione mitologica dell'antica Roma con la pittura dell'Enea ferito. La scelta del soggetto aveva uno scopo di rappresentanza, dal momento che il *triclinum* era una sala destinata a ricevere gli ospiti. Oggi, la pittura, è conservata nelle sale del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Nell'archivio centrale di Roma sono custoditi i giornali di scavo degli anni 1861/1862. In un primo fascicolo si trovano le copie che vanno dal 1 al 30 novembre del 1861⁸⁶⁰, dove è possibile ricostruire la metodologia di lavorazione che prevedeva l'impiego di 48 operai, due vagoni e due carri trainati da buoi. I lavori iniziano nell'isola d'incontro (nei pressi di M. Lucrezio). Si continuava con lo sterro e il discarico delle terre per creare un pendio a scarpa al fine di impedire il pericolo di frane⁸⁶¹. Lo scavo ha interessato lo sterro del peristilio della casa ubicata alle spalle della *Domus* contrassegnata con il numero 57. Sulla Via Stabiana, in particolare, era necessario predisporre un regolare pendio a scarpa attraverso il ricorso ad una metodologia di lavoro che prevedeva l'ultimazione del taglio del lato destro della strada vicinale, in modo da realizzare un sistema di incanalamento delle acque in previsione dell'imminente stagione invernale. A tal proposito nei giornali di scavo del 1861 si legge *Gli operai di ieri in due vagoni ed altri due carri tirati dai buoi si sono occupati per continuare lo sterro della casa che ha il peristilio alle spalle dell'altra segnata n. 57 sulla Via di Stabia, ma ancora per ultimare il taglio della terra sul lato destro vicolo [...] sulla via consolare, per dare a loro un regolare pendio a scarpa e d ovviare qualche scoscendimento con le acque della prossima stagione*⁸⁶².

È proprio in questi anni che viene scoperto il tablino e il pavimento rivestito di mosaico bianco secondo un motivo a scacchiera e il pavimento della strada di accesso alla *domus* retrostante la *domus* al numero 57. A tal proposito nei Giornali di scavo consultati, redatti dall'1 al 30 dicembre, si legge l'ordine di sgomberare la terra sul lato sinistro del peristilio e nello stesso giorno si è svolto, alla presenza dell'Ispettore degli scavi di Antichità, un ulteriore scavo straordinario all'interno di una stanza posta a sinistra del peristilio, dove viene rinvenuta una fornace⁸⁶³. Nella copia dei Giornali del mese di febbraio del 1862 si legge che lo scavo ha interessato la *Domus* al numero 57, in particolare in corrispondenza dell'*Exedra* fu scoperto il dipinto di Nettuno e individuata una nuova stanza ricoperta di stucchi, mentre nel cortiletto fu trovato un vano con un corpo aggettante che si pensa potesse essere una bocca di forno, in quanto all'interno della *Domus* vi era anche una zona adibita ad abitazione dove si svolgevano le attività domestiche e la preparazione di generi alimentari, fu rinvenuta anche una *picchiatta lararia* (Tav. 73) con delle piccole figure malamente dipinte.

⁸⁶⁰Cfr. ACS, MPI, Dir. AA. BB. AA., Divisione Antichità e Scavi (1860-1890), busta 44, copia dei Giornali di scavo redatti dal Soprintendente degli scavi, 17-30 Novembre 1861.

⁸⁶¹Cfr. ACS, MPI, Dir. AA. BB. AA., Divisione Antichità e Scavi (1860-1890), busta 44, copia dei Giornali di scavo di Pompei, 1-30 Novembre, 1861.

⁸⁶²ACS, MPI, Dir. AA. BB. AA., Divisione Antichità e Scavi (1860-1890), busta 44, copia dei Giornali di scavo di Pompei, 19 Novembre 1861.

⁸⁶³Cfr. ACS, MPI, Dir. AA. BB. AA., Divisione Antichità e Scavi (1860-1890), busta 44, copia dei Giornali di scavo di Pompei, firmato dai Soprintendenti Andrea Gallela, Domenico Scogliamiglio, Nicola Pagano, 1-31 Dicembre 1861.



Tav. 73 Larario con gli dei Vesta e Vulcano, *Domus Sirici*, foto scattata nel mese di febbraio 2017.

*[...] Nel 2 peristilio della casa n. 57 sulla via di Stabia e da un altro corridoio a sinistra in una stanzetta affatto priva di stucchi, i cui muri paralleli al vano d'ingresso si appartengono l'edera suddetta, ove trovare il dipinto di Nettuno e l'altro vicoletto che costeggia le Terme Stabiane. In fondo al cortiletto [...] trovasi un vano in un piccolo corpo avanzato alla cui destra vi è palesata la bocca di un forno*⁸⁶⁴.

Durante le giornate seguenti anche il tablino fu oggetto di scavo, durante il quale fu rinvenuto un anello con la testa di un giovane uomo con il viso glabro e un sigillo di bronzo dalla forma rettangolare con un'incisione con la scritta *Sirici*, così come descritto nel Giornale del 13 febbraio: *Con lo stesso andamento dei giorni decorsi sono proseguiti il lavori di cavamento, nel*

⁸⁶⁴Cfr. ACS, MPI, Dir. AA. BB. AA., Divisione Antichità e Scavi (1860-1890), busta 44, copia dei Giornali di scavo di Pompei, dal 1 al 28 Febbraio 1862.

*tablino della casa di sopra indicata si è rivenuto. [...] Oro: un anello con corniola su cui è incisa una testa virile imberbera. [...] Bronzo: suggello di figura rettangolare, con anello superiore: sul medesimo e scritto a caratteri rilevati SIRICI*⁸⁶⁵. Nel contempo si procedeva con lo sgombero delle terre e il 21 di febbraio viene rinvenuta un'iscrizione sul protiro dopo l'ultimo corridoio delle Terme Stabiane, lavorata a pezzettini di marmo bianco che compongono la scritta *Salve Lvcrv* su un fondo di mattone esattamente nel punto dove fu ritrovato anche un parapetto pensile. La frase, che si pone come un saluto, benvenuto guadagno, è posta all'ingresso della casa sul lato della Via Stabiana facendo presupporre un legame tra l'attività economica del proprietario e l'apparato decorativo.

Gli scavi di Pompei procedevano lentamente e negli ultimi mesi del 1860 furono completamente interrotti. Nei documenti d'archivio vengono riportate le difficili condizioni in cui versava in quei giorni la pubblica amministrazione, si manifestò la necessità di impiegare a Pompei 500 operai per cercare di sopperire alla carenza di manovalanza. Tenendo conto della situazione economica del governo, il consiglio di direzione propose di diffondere la notizia, anche nelle Chiese, stavano offrendo lavoro e cibo a coloro che riversavano in condizioni di disagio, in questo modo, nonostante la non totale fiducia della popolazione in una tale filantropica offerta da parte delle istituzioni, interi villaggi si recarono nell'area archeologica per reclamare e ottenere il lavoro promesso *Le difficili condizioni in cui versava in quei giorni la pubblica amministrazione consigliarono il governo a disporre che fossero raccolti in Pompei 500 operai per provvedere alla scarsezza del lavoro ed il consiglio di Direzione uniformandosi della necessita che preoccupava il governo diede opera con ogni maniera a bandire desideri del governo medesimo ed inerenda superiori disposizioni per predicare nelle vicine Chiese che Pompei offriva a tutti i bisognosi pane e lavoro. Sulle prime pochi cedettero al filantropico invito ma accorti che i fatti rispondevano alle promesse iteri villaggi vennero sugli scavi a reclamare pane e lavoro*⁸⁶⁶.

Non fu facile da parte dell'Ispettore degli scavi riuscire contenere il grande afflusso di persone che si trovano senza lavoro e che speravano di riuscire ad accaparrarsi il lavoro per procurarsi un sostentamento per sé e per la propria famiglia. Ma, esauriti i fondi che erano stati messi a disposizione, fu necessario ridurre il numero di operai a 100, e poi attuare un ulteriore riduzione fino a giungere alla cifra di 20 unità. Il governo decise che [...] *Nel disporre*

⁸⁶⁵ACS, MPI, Dir. AA. BB. AA., Divisione Antichità E Scavi (1860-1890), busta 40, copia dei Giornali di scavo di Pompei, 13 Febbraio 1862.

⁸⁶⁶ACS, MPI, Dir. AA. BB. AA., Divisione Antichità e Scavi (1860-1890), busta 39, Sovvenzione agli scavi, lettera del Principe Sangiorgio al Ministro dell'Istruzione, Torino 24 Ottobre 1861.

*così le cose il Consiglio di Direzione a Calcolato che usufruttando le 10'000 lire promesse da S. M. queste avrebbero dato agio di giungere ai lavori fino al termine dell'anno*⁸⁶⁷.

Si giunse alla conclusione che tale situazione stava arrecando danno all'immagine della città di Pompei e al Governo italiano, dal momento l'interesse dell'intera Europa era rivolto al proseguimento degli scavi.

Il 27 novembre fu deciso di stanziare un finanziamento pari a circa 10'000 mila destinato agli scavi di Pompei e all'ordinamento del Museo, come si legge in una nota del documento datato pochi giorni dopo, in cui si legge che [...] *sua Maestà si degno di largire in beneficio degli scavi, allorché visitò quella antica città* [...] ⁸⁶⁸.

Gli scavi, così, ripresero con grande fervore e il governo italiano investì ingenti fondi nell'area archeologica di Pompei favorendo il raggiungimento importanti avanzamenti delle ricerche, la cui gestione poté godere anche dell'appoggio del Ministero della Pubblica Istruzione.

I numerosi scavi sollevarono il problema dall'assoluta mancanza di spazio dove depositare la terra di risulta. Dai documenti emerge una veduta dell'offerta da parte di Carlo De Angelis in cui si legge che il materiale non poteva essere depositato sulla spiaggia in quanto si potevano arrecare danni sia alla foce del Sarno che al porto che si sarebbe dovuto costruire a Torre Annunziata, pertanto fu proposto di distribuire il materiale di risulta, accumulato negli ultimi 10 anni, nei territori limitrofi in particolare nelle zone di campagna dove il governo poteva far valere il diritto di espropriazione per pubblica utilità.

Le disposizioni di queste operazioni erano elencate in un apposito rescritto:

1. L'affidente si obbliga a sgomberare e trasportare via in 10 anni dalla data di concessione tutto il materiale risultante dai cavamenti;
2. Tutto il materiale sarà trasportato ad una distanza minima di 100 metri dal perimetro di Pompei. Esso sarà sparso e depositato negli appositi siti della campagna;
3. Si procederà alla spesa d'acquisto dei terreni dove si dovrà spargerli avendo la facoltà di appropriarsene per causa di pubblica utilità;
4. Il compenso di sgombero e di trasporto qualunque sia la distanza che verrà concesso per ogni canna cubica (metri cubici 18.52) compreso il taglio;
5. L'accordo prevedeva di spostare sia quella che man mano veniva scavata che la terra già scavata;

⁸⁶⁷*Ibidem.*

⁸⁶⁸ACS, MPI, Dir. AA. BB. AA., Divisione Antichità e Scavi (1860-1890), busta 39, Sovvenzione agli scavi, lettera del Principe San Giorgio al Ministro dell'Istruzione, Napoli 4 Dicembre 1861.

6. Il governo definirà la figura dell'Ingegnere per la misura dei materiali di sgombero e per il trasposto;

7. I pagamenti saranno fatti a misura delle quantità di lavoro;

8. Se alla fine del decennio non saranno sgomberati e trasportati i materiali sarà soggetto a multe da parte del Governo stesso.⁸⁶⁹

Si decise, quindi, di stilare e adottare un provvedimento organizzativo e amministrativo che da più anni si era reso necessario, ma che ora era diventato indispensabile per il proseguimento dei lavori, che altrimenti sarebbero stati sospesi entro le tre settimane successive.

Intanto si decise di trasportare le ceneri sulla costa, in quanto non erano disponibili, nelle immediate vicinanze, altri territori di proprietà dello stato da poter occupare con quei materiali che superavano un volume di 10 milioni di metri cubi. Il costo delle terre da destinare a deposito di materiali sarebbe stato pari a 5'000 lire per *il moggio di 34 ore essendo tutta la superficie irrigatoria e divisa da canali che provengono dal fiume Sarno*.

Da un documento d'archivio datato 1862, si legge che all'epoca il Sign. Fiorentino era l'appaltatore che conduceva i lavori degli scavi, e che tale incarico fu conferito in data 20 maggio del 1862 all'imprenditore Carlo Riccio che, insieme al Ministro dell'Istruzione e alla Direzione degli scavi, si occupò dello studio di un progetto di grande utilità per trasportare a mare i cumuli di terra dei escavazioni di Pompei. L'appaltatore si offrì di gestire questo lavoro impegnandosi per dieci anni. Riccio fu incaricato anche della gestione dello sgombero delle colline di terra che ormai circondavano la città di Pompei, ma in realtà, secondo il contratto stipulato, si sarebbe dovuto occupare dei soli scavi interni all'area archeologica. È probabile che il Soprintendente agli scavi, Giuseppe Fiorelli, voleva escludere Riccio da una nuova gara d'appalto poiché, a suo avviso, i lavori non erano stati portati a termine causando gravi danni agli scavi⁸⁷⁰.

Per cercare di risolvere la questione legata allo smistamento dei materiali di risulta, si giunse alla decisione di procedere all'individuazione di un nuovo luogo da destinare a deposito e la scelta ricadde nella vicina città di Torre Annunziata. Riccio si occupò del programma che prevedeva la realizzazione di un percorso di circa 2 km da destinare al trasporto dei materiali

⁸⁶⁹Cfr. ACS, MPI, Dir. AA. BB. AA., Divisione Antichità e Scavi (1860-1890), busta 39, Scavi di Pompei, Relazione a firma di De Angelis al Ministero della Pubblica Istruzione. Domanda per ottenere la concessione dello sgombero del terriccio a Pompei, Napoli 26 Giugno 1862

⁸⁷⁰Cfr. ACS, MPI, Dir. AA. BB. AA., Divisione Antichità e Scavi (1860-1890), busta 39, Rimostranza di Carlo Riccio agli Scavi di Pompei senza firma, mittente e data.

di scavo, evitando, così, il continuo passaggio all'interno della città dei carri trainati dal bestiame⁸⁷¹ finì per lesionare molti monumenti già rovinati⁸⁷².

Si trattava di una rete ferroviaria per il trasporto dei materiali di scavo fuori dal perimetro della città Pompei⁸⁷³.

Un notevole intervento di grande impatto innovativo, per quegli anni, che consentiva il miglioramento nel sistema di trasporto che in questo modo non andava ad interferire con la normale circolazione urbana⁸⁷⁴ permettendo, così, grazie anche alle ingenti sovvenzioni elargite dal Re, alla continuazione delle operazioni di scavo nell'area archeologica⁸⁷⁵.

⁸⁷¹Cfr. ACS, MPI, Dir. AA. BB. AA., Divisione Antichità e Scavi (1860–1890), busta 39, lettera dell'Ispettore degli Scavi Giuseppe Fiorelli al Ministro della Pubblica Istruzione, Torino 11 Settembre 1862.

⁸⁷²Cfr. C. F. Mazois, *Les Ruines de Pompei*, tomo II, Firmin Didot 1838, p. 81, in L. Mascoli, P. Pinon, G. Vallet, F. Zevi, *Pompei o l'Antiquité face à face*, in AA.VV., *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Ecole française de Rome, Soprintendenza archeologica di Napoli, Institut Français de Naples, Catalogo della Mostra Parigi Gennaio-Marzo 1981, Napoli–Pompei Aprile-Luglio 1981, Ed. Gaetano Macchiaroli, Napoli 1981, p. 26.

⁸⁷³Cfr. ACS, MPI, Dir. AA. BB. AA., Divisione Antichità e Scavi (1860–1890), busta 39, Torino 12 Gennaio 1862, Risposta alla ministeriale del 19 Dicembre 1861, Ispettore degli scavi G. Fiorelli al Ministro della Pubblica Istruzione.

⁸⁷⁴Cfr. G. Minervini, *Scavamenti di Pompei*, in *Bullettino archeologico Napolitano*, nuova serie, Anno I, 1860-1862, ed. dallo stabilimento tipografico di Giuseppe Cataneo, Napoli 1863, pp. 6-7.

⁸⁷⁵*Ibidem*.

5.2 *Tecnica esecutiva dei dipinti murali di epoca romana: il caso studio della Domus Sirici.*

Già agli albori della scoperta delle città vesuviane, l'indagine conoscitiva relativa alla tecnica esecutiva andava a costituire una fase indispensabile nella ricostruzione della storia della pittura murale antica. Diverse sono state le definizioni degli studiosi nel panorama della letteratura contemporanea: *affreschi*⁸⁷⁶, raramente *encausti*⁸⁷⁷, alcuni anche *tempere*⁸⁷⁸ mentre, gli scrittori più prudenti, attribuivano semplicemente la connotazione di *dipinti murali*, dando origine a non poche controversie e interpretazioni sulla tipologia di tecnica individuabile nelle pitture murali che venivano ritrovate. Ciò condusse gli studiosi che analizzavano gli scritti in materia ad opera di Vitruvio e Plinio a giungere a conclusioni che spesso non trovavano riscontro nelle sperimentazioni scientifiche dei chimici. La verità, con molta probabilità, sta nella possibilità che le pitture pompeiane non sono state dipinte con una sola tecnica, bensì con diversi sistemi talvolta facilmente individuabili perché utilizzati singolarmente, talvolta combinati tra loro rendendone più complicata una precisa individuazione⁸⁷⁹.

Uno degli espedienti maggiormente adoperati per dare all'intonaco un aspetto simile ad una lastra di marmo, consisteva nella preparazione della composizione dell'intonachino, costituito da calcite spatica polverizzata⁸⁸⁰.

Gli studi hanno permesso di esplorare la presunta tecnica esecutiva per poter stabilire quali provvedimenti conservativi bisognava attuare. Il concorso del 1894, indetto dal Ministro della Pubblica Istruzione, Guido Baccelli, intitolato *Per una a memoria sugli antichi dipinti e la loro conservazione*, mostra come già in quegli anni si voleva dimostrare la necessità delle conoscenze in materia e quanto fossero determinanti per strutturare un metodo in materia di restauro che si basasse su dimostrazioni scientifiche, contro l'empirismo diffuso tra gli operatori del settore. È probabile che ciò che portò ad indire il concorso fu lo scavo della *Domus Vettii* nel mese di agosto del 1894, che fu restaurata completamente in tutti i suoi apparati decorativi adoperando per la prima volta, per volontà del Ministro, un sistema di copertura degli ambienti in modo da conservare *in situ* tutti i reperti rinvenuti e, di

⁸⁷⁶Cfr. L. Mora, P. Philippot, *La conservationes peintures murales*, Ed. Compositori, Bologna 1977, pp. 63-84.

⁸⁷⁷Cfr. M. Cagianò De Azevedo, *Tecniche della pittura parietale antica*, in *Bollettino ICR*, n. 33, ed. Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1960, pp.9-16

⁸⁷⁸Cfr. S. Augusti, *La tecnica dell'antica pittura parietale pompeiana*, estratto da *Pompeiana. Raccolta di Studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei* Ed. Gaetano Macchiaroli, Napoli 1950, pp 1-42.

⁸⁷⁹Cfr. L. A. Rosa, *La tecnica della pittura dai tempi preistorici ad oggi*, Società Editrice Libreria, Milano 1937.

⁸⁸⁰Cfr. T. Venturini Papari, *La pittura ad encausto e l'arte degli stucchi al tempo di Augusto*, in *Bollettino Commissione Archeologica Comunale di Roma*, ed. Tipografia Romana, Roma 1901.

conseguenza, anche la cessazione della pratica dello stacco delle superfici pittoriche⁸⁸¹. Per la prima volta nella storia degli scavi si decise di proteggere la quasi totalità degli ambienti mediante coperture appoggiate su nuove murature sovrapposte a quelle originali. Le superfici dipinte furono protette da tettoie, vetri mobili e tende scorrevoli. In particolare, le tettoie richiedevano il taglio di parte della muratura antica e la realizzazione di strati preparatori. Vittorio Spinazzola⁸⁸² aveva già adottato il sistema delle tende di olone associandolo ai cristalli sperimentati da Michele Ruggiero in precedenza nelle terme Stabiane. La caratteristica principale di queste tende consisteva nella flessibilità che si poteva ottenere grazie alla possibilità di essere regolate, sia orizzontalmente che verticalmente, in funzione delle esigenze nelle varie ore della giornata, garantendo, così, un riparo dal sole alle superfici dipinte a qualsiasi ora. L'utilizzo di questa nuova metodologia adoperata nella Casa Vettii divenne sempre più comune facendo registrare più volte l'uso a Pompei nell'*insula* 9 della Regio II e nell'*insula* 12 della Regio IX nota come l'*insula* dei Casti Amanti⁸⁸³.

Si può affermare che a partire dalla metà dell'Ottocento con la nomina di Giuseppe Fiorelli a direttore degli scavi e di Michele Ruggiero poi, l'idea della conservazione *in situ* delle pitture diventa sempre più condivisa. Coperture protettive furono già realizzate per le botteghe che emersero tra il 1911 e il 1923 da Vittorio Spinazzola lungo la via dell'Abbondanza.

Le coperture costituivano, inoltre, un'indispensabile protezione dalle acque meteoriche e dall'irraggiamento solare⁸⁸⁴, ma non risolvevano il problema dell'umidità di risalita nelle murature, pertanto si resero necessari ulteriori interventi per ovviare a questa problematica.

In alcuni ambienti della Casa Vettii, come nel gran salone, fu necessario intervenire con l'inserimento di lamine di piombo attraverso il taglio al di sotto del pavimento⁸⁸⁵. Se molti reputavano questa soluzione efficace, per il restauratore Tito Venturini Papari tali barriere non tolgono né diminuiscono l'umidità della massa inferiore, e durano soltanto il tempo

⁸⁸¹Cfr. G. Prisco, A. Guglielmini, D. Mazzeschi, C. Barnaba, *Per la storia del restauro della casa Vettii in Pompei: una nuova applicazione del diagramma del flusso stratigrafico*, in Bollettino ICR, nuova serie, n. 8-9, Roma 2004, pp. 46-75.

⁸⁸²Cfr. E. De Carolis, F. Esposito, D. Ferrara, *Domus sirici in Pompei...*, op. cit., pp. 117-142.

⁸⁸³Cfr. M. Casaburo, A. Galeone, *La conservazione del patrimonio pittorico all'aperto nei siti archeologici di Pompei e di Ercolano*, in G. Biscotin (a cura di), *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto*, Atti del convegno di studi, Bressanone 10-13 Luglio 2012, Ed. Arcadia, Venezia 2012, pp. 258-268.

⁸⁸⁴Cfr. M. Casaburo, A. Galeone, *La conservazione del patrimonio pittorico all'aperto...*, op. cit., pp. 258-268

⁸⁸⁵Cfr. G. Prisco, A. Guglielmini, D. Mazzeschi, C. Barnaba, *Per la storia del restauro della casa Vettii...*, op. cit., pp. 46-75. Il taglio avveniva per circa 70 centimetri di lunghezza e per qualche centimetro di altezza, giusto da permettere l'inserimento della lamina. Successivamente si procedeva con la saldatura dei lembi delle lastre combacianti, formando così una lamina continua, chiudendo poi con mattoni e cemento il vuoto che restava sopra e sotto di essa.

necessario alla logorazione del metallo che la compone il suo rifiuto all'applicazione di tale metodo⁸⁸⁶.

L'intervento di G. Bacelli⁸⁸⁷ è ricordato nella targa commemorativa marmorea apposta sulla parete ovest dell'ambiente della casa su cui vi è inciso: *Questa casa scoperta negli anni MDCCCLXXXIII e MDCCLXXXV non dispogliata della sua suppellettile dei suoi marmi dei suoi dipinti col suo portico minore come in antico rimesso con le aiuole del suo giardino di nuovi fiorenti con le sue fontanine zampillanti ancora Guido Bacelli volle di risurrezione della vita privata pompeiana*⁸⁸⁸.

In linea con le direttive del Ministro, classificandosi al secondo posto nella graduatoria del concorso, Tito Venturini Papari, nel suo scritto del 1904, invoca una base scientifica fondata su norme, precetti d'ordine puramente tecnico, conoscenza dei materiali e della tecnica esecutiva da cui discende il metodo d'intervento. Alcune sue ricerche hanno trovato ampia conferma in studi successivi, come, ad esempio, il caso della composizione del *tectorium* con particolare riguardo alla calcite spatica come carica dell'ultimo strato, ossia l'intonachino destinato ad accogliere la pittura, trovando, oggi, pieno riscontro nei risultati ottenuti dalle analisi sugli intonaci romani dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro di Roma. Lo scritto *La pittura ad encausto e l'arte degli stucchi al tempo d'Augusto*, contenuto nel Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma datato 1901, è di grande interesse per la spiegazione dei materiali d'impiego adoperato dai romani, riscontrabile in masse di varia grandezza, rivestite di una sostanza semiscabrosa, rosa scuriccio, reperibile in grande quantità sul monte Catillo a Tivoli. In particolare si legge *spaccate queste masse appaiono nell'interno un poco trasparenti lucide iridescenti e di un colore che varia dal bianco argenteo al giallo paglia dorato spesso con chiazze rossastre*⁸⁸⁹. Questo materiale, così ben descritto, nella sua struttura macroscopica sembra corrispondere ai cristalli di sfaldatura della calcite spatica proveniente da rocce concrezionarie. Lo studio ha evidenziato, inoltre, che nella quasi totalità dei casi, l'inerte è costituito da calcite spatica caratterizzata da una morfologia definita romboedro di sfaldatura. Oggi è possibile affermare che l'uso della calcite spatica⁸⁹⁰ presenta due proprietà: un'estrema tenacità una volta posta in opera e una elevata resistenza a compressione, consentendo, così, le operazioni di lucidatura, le cosiddette

⁸⁸⁶M. Casaburo, A. Galeone, *La conservazione del patrimonio pittorico all'aperto...*, op. cit., pp. 258-268.

⁸⁸⁷Cfr. E. De Carolis, F. Esposito, D. Ferrara, *Domus sirici in Pompei...*, op. cit., pp. 117-142.

⁸⁸⁸Cfr. G. Prisco, *Tecnica esecutiva e conservazione delle pitture in epoca romana. Il dibattito tra fine '800 e prima metà del '900*, in Bollettino ICR, n. 27 luglio /dicembre, Roma 2013, pp. 50-69, nota 11.

⁸⁸⁹T. Venturini Papari, *La pittura ad encausto al tempo di Augusto*, Ed. Cecchini, Roma 1928,

⁸⁹⁰Cfr. P. L. Bianchetti, M. Campisi, C. Gratziu, A. Melucco Vaccaro, *La calcite spatica dell'intonaco romano*, in G. Biscotin (a cura di), *Superfici dell'architettura: le finiture*, Atti del convegno di studi, Bressanone 26-29 Giugno 1990, Ed. Il Progetto, Padova 1990, pp. 251-260.

politiones descritte da Vitruvio che garantivano durata ed elevata qualità estetica e tecnologica alla pittura parietale romana.

Questa pratica si doveva effettuare dopo una levigatura e lucidatura dello strato d'intonachino che veniva eseguita, secondo l'interpretazione di Paolo Mora⁸⁹¹ con uno strumento chiamato fratazzo. Grazie alla presenza della polvere di marmo sulla superficie dell'intonachino si riusciva ad avere una lucidatura della superficie mentre grazie all'argilla contenuta in alcuni pigmenti era possibile procedere con la levigatura. La tempistica con cui si svolgeva questa operazione era calcolata con precisione, doveva avvenire, infatti, solo quando la pittura era abbastanza asciutta, per evitare di asportare i colori, ma l'intonaco doveva essere ancora malleabile e in fase di tiro, dato che si svolgeva attraverso uno strumento meccanico. Il tempo che intercorreva tra le *politiones* e la stesura dei colori poteva durare alcune ore, in base alle dimensioni della superficie da trattare. Secondo Cangiano⁸⁹² le *politiones* venivano realizzate con delle terre argillose che oggi sono chiamate boli⁸⁹³ che permettono di ottenere una lucidatura a specchio con la massima semplicità quando l'intonaco e il pigmento sono in tiro, inoltre, presentano anche migliori proprietà conservative favorendo una durata maggiore grazie alla migliore plasticità e lavorabilità della superficie da trattare. Vitruvio affermava che *Coloribus cum politionibus inductis* dove l'oggetto non sono i colori o la pittura, indipendenti dal supporto, bensì le *parietes*, ovvero la parete intonacata, dopo essere stata *levigata* e *fundata* e dopo l'applicazione dei colori con le *politiones*.

Tale pratica ricorreva a specifiche scelte che risultavano essere l'esito di una ricerca volta all'individuazione di una migliore resa dei materiali da impiegare, anche i colori non erano casuali ma dovevano essere adatti alla levigatura, pertanto era fondamentale conoscerne la costituzione materica che doveva essere argillosa, caratteristica che permetteva, rompendo lo strato di carbonato di calcio che consente all'umidità di risalire in superficie, il prolungamento del tempo utile per la realizzazione della pittura che risultava, così, più compatta e duratura⁸⁹⁴.

Vitruvio, nel Capitolo VII 3,3, afferma: *Cameris dispositis et intextis imum caelum earum trullissetur deinde arena dirigatur postea autem creta aut poliatur* dove il verbo *poliri*, da cui deriva il termine *politiones*, rimanda alle operazioni da attuare sulle superfici⁸⁹⁵.

⁸⁹¹Cfr. E. De Carolis, F. Esposito, D. Ferrara, *Domus Sirici in Pompei...*, op. cit., pp. 117-142.

⁸⁹²Cfr. *Ibidem*.

⁸⁹³Cfr. P. Mora, *Proposte sulla tecnica della pittura murale romana*, in *Bollettino ICR*, Ed. Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1967, pp. 63-84.

⁸⁹⁴Cfr. P. Sannucci, *Tecnica d'esecuzione e dei distacchi degli affreschi di età romana*, in *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Iseo Pompeaiano nel Museo di Napoli*, Ed. Arti S.p.a, Roma 1992, pp. 111-114.

⁸⁹⁵Cfr. P. Mora, *Vitruvio*, in *Proposte sulla tecnica della pittura murale...*, op. cit., p. 65.



Tav. 74, *Exedra* 10. Affresco in IV stile, parete nord, foto scattata nel mese di febbraio 2017.

Nella *Domus Sirici*, in particolare nell'*Exedra* numero 10 (Tav. 74), grazie a recenti analisi diagnostiche effettuate per comprendere la composizione degli strati pittorici, è stato possibile individuare le tecniche esecutive adottate per la realizzazione delle superfici pittoriche in esame. Come emerso dai documenti d'archivio, i dipinti parietali ritrovati, probabilmente, erano stati sottoposti ad interventi di rifacimento in seguito ai danni causati dai continui eventi sismici che colpivano l'area vesuviana nei mesi precedenti l'eruzione del 79 d.C., in particolare in riferimento ai forti terremoti del 62 d.C e 64 d.C.. Secondo un'altra ipotesi si tratta, invece, semplicemente di un rinnovamento della decorazione pittorica adeguando l'apparato parietale al IV Stile pompeiano.

K. Schefold fissa l'inizio del IV Stile a Pompei alla data del terremoto 62 d.C.⁸⁹⁶.

M. De Vos ha fornito un primo elenco di pitture del IV Stile rinvenute tra le macerie del terremoto andando ad individuare con certezza le decorazioni eseguite prima del terremoto e quelle restaurate dopo il sisma o in corso di restauro nel 79 d.C..

⁸⁹⁶Cfr. K. Schefold, *Vergessenes Pompeji, Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben*, Muchen 1962.

Alla luce di questi documenti, si può affermare che, in seguito ai terremoti del 62-64 d.C., numerosi furono gli interventi di rifacimento delle decorazioni parietali a Pompei e per questo motivo gran parte delle pitture pompeiane furono datate, erroneamente, negli anni successivi al terremoto⁸⁹⁷.

Al momento dell'eruzione del 79 d.C. a *Domus Sirici* era in corso di restauro, in particolare si stavano svolgendo i lavori in corrispondenza della maggior parte delle superfici pittoriche degli ambienti nel settore di Via Lupanare, mentre l'ingresso su Via Stabia era già stato completato.

Di questa parte del complesso abitativo, le pitture originali sono andate perdute salvo qualche piccolo frammento, l'attribuzione al IV Stile è stata possibile grazie alle riproduzioni realizzate nel momento della scoperta e ad alcune fotografie. La decorazione pittorica di Via Lupanare era solo in parte completata, infatti, nella parete ovest del peristilio, era ancora visibile, l'arriccio e uno strato d'intonaco di preparazione stesi sulla muratura dove era stata rimossa la precedente decorazione in II Stile. La notevole somiglianza compositiva che si riscontra tra i fregi del Tempio d'Iside e la *Domus Sirici*, ha consentito l'avanzamento dell'ipotesi secondo cui i dipinti furono eseguiti dalla stessa bottega pittorica che realizzò quelle dei Vettii.

Le decorazioni pittoriche parietali rinvenute nella *Domus Sirici*, che si presentavano incomplete e ferme in vari stadi compositivi, e gli strumenti trovati *in situ* probabilmente utilizzati dagli artigiani impegnati nelle decorazioni, permettendo di acquisire dati fondamentali che possono essere messi a confronto con le fonti teoriche di Vitruvio e Plinio.

Nel caso studio, in particolare, si parla di tecnica ad affresco, che consiste nella realizzazione della pittura su un intonaco a base di calce e sabbia ancora fresco, che asciugandosi, fissa i colori⁸⁹⁸. Vitruvio descrive con esattezza tale procedimento nel *De Architectura*, in particolare nel Libro VII, dove si legge: *Una volta che i muri saranno stati rinforzati con tre strati di malta di sabbia e altrettanti di malta di marmo, non potranno più fessurarsi, ne subire alcun altro danno. Ma quando allora la solidità, assicurata in profondità dalla pressione dei fratazzi, si aggiungerà anche il biancore scintillante e duraturo del marmo grazie alla lisciatura, i muri, attraverso i colori stesi con lo strato di finitura, trasmetteranno una grande lucentezza. I colori, dopo essere stati accuratamente stesi sull'intonaco a fresco, non si scuriscono più, ma resistono all'infinito, perché la calce dopo la cottura in forno, ha perduto l'acqua ed è diventata porosa e*

⁸⁹⁷Cfr. D. Esposito, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economiche sociali*, in *Studi della soprintendenza Archeologica di Pompei*, n. 28, Erma di Bretschneider, Roma 2009, pp. 16-17.

⁸⁹⁸Cfr. A. Barbet, *La tecnica pittorica*, in A. Donati (a cura di), *Romana Pictura, La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, catalogo della mostra di Rimini, Palazzi del Podestà e dell'Arengo, 28 Marzo-30 Agosto 1998, Ed. Electa, Venezia 1988, pp. 103-111.

*amorfa, ed è spinta da questa fame che le è propria di assorbire tutto quello con cui viene a contatto*⁸⁹⁹.

Il Trattato vitruviano costituiva una sorta di manuale in cui venivano descritti con precisione tutti i passaggi di esecuzione delle varie lavorazioni come la realizzazione di un dipinto murale, dei muri, riservando particolare attenzione alla necessità di avere una conoscenza approfondita delle caratteristiche delle pietre, delle loro proprietà meccaniche, delle diverse reazioni alle diverse condizioni meteorologiche.

Gli intonaci pompeiani, generalmente, presentano superfici pittoriche a base di carbonato di calcio⁹⁰⁰. L'intonaco di supporto è costituito, di solito, da due strati: uno più interno, assimilabile all'arriccio tipicamente in uso durante il Rinascimento, composto da calce e materiali di origine vulcanica di grossa granulometria provenienti dalle zone limitrofe al centro abitato di Pompei, uno più esterno costituito da uno strato d'intonaco di preparazione composto da una malta molto simile a quella presente nello strato precedente, preparata con un legante carbonatico con l'aggiunta di inerti di granulometria inferiore per poi arrivare allo strato finale di intonachino di colore bianco, costituito da una matrice carbonatica ed inerti di cristalli di calcite dall'aspetto traslucido. Sebbene le indicazioni vitruviane prevedano sette strati preparatori, nella *Domus Sirici*, come risulta visibile in una lacuna dell'*Exedra*, i *tectoria* si compongono solamente di tre strati⁹⁰¹.

La decorazione pittorica, anch' essa descritta dal Trattato vitruviano, veniva eseguita ad affresco, cioè i colori venivano più volte stesi su stessi su uno strato d' intonachino ancora umido, che, durante l'essiccazione, incorporava i colori in maniera indelebile attraverso un processo di carbonatazione: la reazione della calce idrata contenuta nell'intonaco con l'anidride carbonica dell'atmosfera, formava un reticolo cristallino di carbonato di calcio che, appunto, fissava i colori⁹⁰².

Le decorazioni degli ambienti della *Domus Sirici* furono realizzate parzialmente secondo le modalità descritte nel Trattato.

I *tectoria* si compongono di tre strati sovrapposti raggiungendo uno spessore che non supera i 9 cm.

⁸⁹⁹Ivi, p. 103.

⁹⁰⁰Cfr. M. G. Pancani, M. Seracini, S. Vannucci, *Materiali, tecniche e strati di conservazione*, in *Alla ricerca di Iside...*, op. cit., p. 123.

⁹⁰¹Cfr. E. De Carolis, F. Esposito, D. Ferrara, *Domus Sirici in Pompei...*, op. cit., pp. 117-142.

⁹⁰²Cfr. *Ibidem*.

La superficie dell'apparato murario era resa omogenea pareggiando le imperfezioni generalmente causate dall'irregolarità dei blocchi⁹⁰³, la procedura prevedeva che il muro, ruvido e incostante a causa delle spatolature, fosse in una prima fase inumidito, veniva, poi, steso un primo strato d'intonaco, assimilabile all'arriccio rinascimentale, composto da calce e altri materiali di origine vulcanica, tra cui pozzolana e cruma, a granulometria variabile e applicato con andamento curvilineo, che si presentava, in prima battuta, con un aspetto grossolano che in seguito, veniva, poi, lavorato con una cazzuola o con un fratazzo, per favorire l'adesione del successivo strato d'intonaco costituito da una malta simile alle precedente e con inerti a granulometria variabile.

Nell'*Exedra* è visibile l'interruzione dei lavori della bottega pittorica in seguito all'eruzione 79 d.C., in corrispondenza delle lacune è ben visibile il secondo strato d'intonaco di preparazione che era stato predisposto per le decorazioni, rimaste incompiute. Sullo strato finale dell'intonachino, che si presentava di colore bianco con una matrice carbonatica e con la presenza di cristalli di calcite, di aspetto traslucido, ottenuto dalla frantumazione dei calcari, venivano stesi i colori stemperati in acqua e applicati con diverse pennellate. Secondo le raccomandazioni di Vitruvio, invece, come si è detto, bisognava sovrapporre sette strati di preparazione secondo il seguente ordine: levigatura sommaria del muro, tre di arriccio di calce finissima e polvere di marmo sui quali veniva steso, dopo un adeguato processo di levigazione, il colore vero e proprio.

Nell'*Exedra* la struttura muraria è realizzata in *opus incertum* costituita da blocchi di calcare provenienti dalla vicina Sarno e altre pietre vesuviane, il legante utilizzato è una malta molto resistente di colore bruno chiaro, costituita da una matrice di tipo carbonatico e da inerti di colore nero, bruno e aranciato, un assortimento cromatico dovuto alla commistione di diversi gruppi mineralogici provenienti da rocce vulcaniche a granulometria variabile, tra cui la *pulvis puteolanus*, detta pozzolana⁹⁰⁴, la cui presenza è stata individuata grazie ad apposite analisi che hanno riconosciuto la morfologia e il tipico colore che varia dal bruno al grigio chiaro, si tratta di una risorsa proveniente dalla zona dei Campi Flegrei.

Negli angoli delle pareti vi sono dei piedritti realizzati in *opus vittatum mixtum*, con ammorsatura a dentelli in laterizio alti 3,5 cm.

Nella Domus Sirici e in altre domus pompeiane, venivano impiegate più maestranze contemporaneamente in diversi ambienti, tra questi vi erano i manovali che si occupavano di

⁹⁰³Cfr. L. Mora, P. Philippot, *La conservations peintures...*, op. cit., pp. 63-84.

⁹⁰⁴Con il termine pozzolana si indica una roccia di origine vulcanica costituita da tufo poco coerente di grana fine originato da lapilli eruttati durante la fase esplosiva.

stendere l'arriccio e gli strati d'intonaco di preparazione per i pittori addetti alla decorazione parietale.

Secondo i canoni classici, alla base dell'esecuzione del lavoro doveva esserci il concetto di *firmitas*; ovvero stabilità e durata dell'opera, intesa come conoscenza dei materiali e del loro comportamento.

Le indicazioni di Vitruvio in materia costruttiva appaiono rispettate per le *domus* romane, come, ad esempio, nella *Domus* di Livia sul Palatino⁹⁰⁵, mentre a Pompei, date le minori disponibilità finanziarie, non era fattibile la piena adempienza alle direttive elencate nel trattato⁹⁰⁶. Per le modalità esecutive della decorazione pittorica, invece, anche a Pompei se ne rispettano i dettami, già descritti in precedenza.

Il distacco di numerosi affreschi⁹⁰⁷ ha rilevato che l'esecuzione dei dipinti avveniva a *pontate* orizzontali seconda dell'altezza: le *pontate* erano alte circa due metri, assecondando i canoni del IV Stile che prevedeva la ripartizione della parete in una zona superiore, una zona mediana e uno zoccolo.

I decoratori applicavano gli ultimi strati d'intonaco solo nella zona che erano certi di completare nell'arco di una giornata. La stesura dell'intonaco, come afferma A. Barbet, avveniva dall'alto verso il basso a scansioni orizzontali e prendono il nome di *pontate* perché legate ai piani del ponteggio.

Gabriella Prisco⁹⁰⁸ in merito alla scelta delle tecniche dello stacco e dello strappo sostiene che si tratta di procedure legate alla tecnica esecutiva dell'affresco romano, affermando che, essendo livello di carbonatazione e coesione della superficie dipinta molto elevato, la forza di trazione della colla utilizzata nella tecnica dello strappo non era sufficiente per ottenere un'asportazione completa e uniforme della pellicola pittorica che si sarebbe dovuta, poi, applicare su un altro supporto in fase di conservazione. Le zone di intonaco dipinto, compresso levigato e lucidato dalle *politiones*, presentano dei limiti nell'applicazione della tecnica dello strappo causando, pertanto, diversi inconvenienti tra cui la perdita di brillantezza e profondità.

⁹⁰⁵Cfr. R. Ling, *Roman Painting*, Cambridge, 1991, p.199; M. Borda, *La pittura romana*, Società Editrice Libreria, Milano 1958, p. 386.

⁹⁰⁶Cfr. E. De Carolis, F. Esposito, D. Ferrara, *Domus Sirici in Pompei...*, op. cit., pp. 117-141; M. Pagano, *La tecnica della pittura parietale romana*, in *Pompeii Pictafragmenta: decorazioni parietali delle città sepolte*, catalogo della mostra tenuta a Yokohama e a Fukuoka, Soprintendenza archeologica di Pompei 1997 pp. 63-65.

⁹⁰⁷Cfr. L. Vlad Borrelli, *La pittura*, in *Restauro Archeologico. Storia e Materiali*, Ed. Viella, Roma 2003, p. 235.

⁹⁰⁸Cfr. G. Prisco, *Le operazioni di stacco e la conservazione in situ*, in G. Prisco (a cura di), *Filologia dei Materiali e trasmissione al futuro, Indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Gangemi Editore, Roma 2009, p. 22.

Generalmente dopo aver eseguito la stesura dell'intonaco, i decoratori procedevano alla decorazione pittorica della parete suddividendola in pontate e giornate, la cui esecuzione spettava al *pictor parietarius*, un abile tecnico che, dopo aver eseguito la stesura dell'intonaco con l'aiuto di linee guida tracciate con lenze, metteva in squadra l'impianto decorativo e con punteruoli e compassi disegnava gli elementi architettonici di sfondo e l'inquadratura⁹⁰⁹.

Sull'intonaco fresco venivano, inoltre, realizzate delle operazioni preliminari di supporto alla realizzazione del dipinto finale, come, ad esempio, sinopie dei disegni in caso di motivi particolarmente complessi, successivamente nascoste dall'intonaco di supporto della pittura.

I quadri figurati venivano affidati al *pictor imaginarius* che lo lavorava nella bottega dipingendo su tavole di legno che sarebbero, poi, state inserite nello spazio predisposto non intonacato, o direttamente sulla parete nella zona riservata al dipinto, predisponendo la stesura dell'intonachino solo alla presenza del *pictor*, al fine di rispettare le tempistiche di asciugatura e lavorazione della superficie. I *Pictor imaginari* erano tra gli artisti più ricercati ai quali erano commissionate le opere più rilevanti.

Nel caso in esame le elevate dimensioni e la notevole lunghezza della superficie, trattandosi di ambienti di rappresentanza abbastanza ampi, sono state necessarie delle giunzioni sia orizzontali che verticali per permettere al *pictor* di eseguire la composizione in più tempo. Le saldature orizzontali e verticali della parete venivano realizzate con estrema accuratezza e grazie alle successive operazioni di levigatura e lucidatura risultavano quasi impercettibili riuscendo a non alterare la resa estetica complessiva della composizione. In numerosi intonaci pompeiani è stata rilevata la presenza di un doppio strato pittorico: quello interno applicato ad affresco, generalmente realizzato a grosse campiture; quello esterno, effettuato a mezzo fresco, distinguibile strutturalmente e delimitato dalla superficie sottostante a presa già avvenuta⁹¹⁰. Nell'*Exedra* la lettura stratigrafica della superficie dipinta conferma la presenza di film pittorici sovrapposti.

Per uniformare l'intera decorazione dell'ambiente veniva talvolta effettuata una nuova operazione di lucidatura, la scelta dipendeva dallo stile e dalla resa richiesta dal committente. Nel IV Stile, ad esempio, trova espressione la tecnica del mezzo affresco senza la fase di lucidatura, la quale era limitata alle sole campiture e alle zone dedicate a motivi architettonici o decorativi, in modo da farle emergere dalle pareti con un effetto tridimensionale. Questa differenziazione di trattamento della superficie è ben visibile nella *Domus Sirici* dove le

⁹⁰⁹Cfr. V. Sampaolo, *La tecnica della pittura antica*, in I. Bragantini, V. Sampaolo (a cura di), *Pittura Pompeiana*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Ed Electa, Milano 2009, pp. 29-34.

⁹¹⁰Cfr. M. G. Pancani, M. Seracini, S. Vannucci, *Materiali, tecniche e stati di conservazione...*, op. cit., pp. 123-125.

campiture si mostrano compatte e uniformi mentre le decorazioni erano caratterizzate da corpose pennellate. Non è da escludere che le pareti fossero soggette ad un processo di encausticatura, secondo le direttive vitruviane, sia per dare maggiore protezione sia per dare brillantezza ai colori. In particolare, la *ganosis*, consisteva una lucidatura a caldo con olio e cera punica, ovvero una cera d'api trattata con acqua di mare e sali di sodio⁹¹¹. Non sono state rinvenute documentazioni a conferma di tale pratica, pertanto potrebbe risalire a restauri di epoca successiva, dove l'impiego della cera sciolta in benzina risulta essere di uso abbastanza comune nei trattamenti protettivi eseguiti fino circa il 1980⁹¹².

Nell'*Exedra* analizzata, sono stati individuati nei pannelli nella zona mediana della parete est alcune incisioni realizzate con la squadra, con cui le maestranze probabilmente hanno tracciato linee guida orizzontali e verticali. Nel procedere alla decorazione pittorica della parete si osserva che alcune parti erano state predisposte presumibilmente per la realizzazione di quadri rappresentanti figure mitologiche che il *pictor imaginarius*, avrebbe dovuto realizzare nella sua bottega. Spesso si trattava di composizioni complesse, dove l'intonaco veniva lasciato non finito, solo scalpellato/resecato, e, poi, sostituito con un intonaco fresco in un secondo momento in modo che il *pictor* poteva procedere con più tempo a disposizione.

Inserire telai lignei dipinti incassati a filo dell'intonaco e assicurati con chiodi di ferro, mascherando l'incasso con cornici di stucco dipinto, è una pratica consueta nelle *domus* pompeiane ampiamente documentata nella letteratura sul tema⁹¹³.

Tra i quadri realizzati nella *Domus Sirici* dal *pictor imaginari* e inseriti successivamente nell'apparato decorativo vi è l'Eracle ebbro presso Onfale, l'intonaco dove è stato collocato risulta resecato perpendicolarmente alla superficie del muro del quadro, mentre per i pigmenti erano di origine animale, consentendo la miscelazione con la calce senza rischiare che si alterassero i colori. Sono stati utilizzati il blu egiziano, il bianco detto creta Selinusia, il rosso, il giallo e il nero di origine organica. Il blu utilizzato è il *Vestorianum*, o *puteolanum caeruleum*, prodotto a Pozzuoli, come si legge negli scritti di Plinio e Vitruvio. La decorazione viene realizzata sull'intonaco ancora umido quindi durante il processo di carbonatazione il pigmento viene inglobato all'interno della malta che compone l'intonachino dando vita ad un sistema omogeneo cristallino molto resistente. La resistenza è legata anche dal fatto che il

⁹¹¹Cfr. P. Tian, C. Pardini (a cura di), *Le patine. genesi, significato, conservazione*, Nardini Editore, Firenze 2011, p. 70.

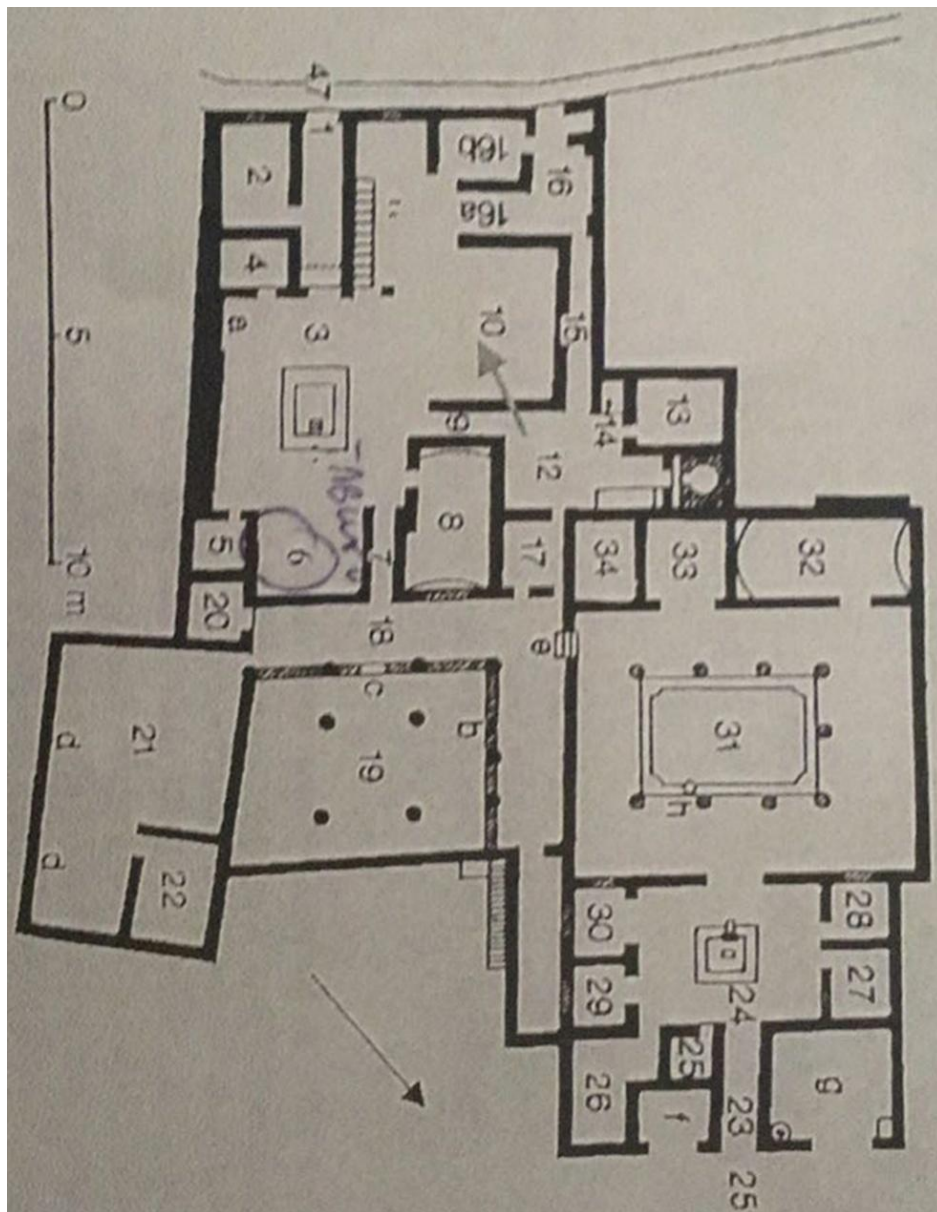
⁹¹²Cfr. P. Rispoli, D. Esposito, *Momenti del restauro nella Casa del Centenario*, in A. Corralini (a cura di), *Pompei. Insula IX 8, Vecchi e Nuovi Scavi*, Ed. Ante Quem, Bologna 2018, pp. 101-140.

⁹¹³Cfr. A. Maiuri, *Picturae ligneis formis inclusae: Note sulla tecnica della pittura campana*, in *Atti della Reale Accademia d'Italia. Rendiconti della Classe di Scienze morali e storiche*, fasc. 7-9, serie 7, volume.1, 1940, pp. 1-23.

supporto pittorico e i pigmenti presentano lo stesso legante, cioè la calce pertanto si forma un unico strato omogeneo. Per quanto attiene il disegno preparatorio è eseguito sul penultimo strato d'intonaco con la terra di Sinope, da cui prende il nome di Sinopia, le linee guida verticali e orizzontali vengono tracciate battendo la corda sulla superficie e alcuni particolari potevano essere incisi utilizzando uno stilo in metallo. Per quanto attiene la tecnica dell'affresco sembra che fosse già conosciuto dai cretesi e i miceni nasce e si sviluppa nella Grecia arcaica nella forma analoga a quella etrusca ma più raffinata e nel IV secolo giunge a perfezione. Le fusioni politiche e culturali tra il mondo cretese- miceno, latino, greco, ed etrusco grazie ai commerci influenzano l'arte; i Romani fondono le diverse esperienze pittoriche dando vita ad una nuova e complessa struttura tecnologica pittorica di cui le grandi fonti antiche ci parlano Plinio con la sua *Naturalis Historia*, Vitruvio con il suo *De Architectura*. Le informazioni sulla tecnica pittorica romana e sui materiali sono numerosi grazie a Pompei e a Ercolano la cui sorte segnata dal seppellimento dell'eruzione del 79 d.C. ha permesso la conservazione integra delle pitture murali dei pigmenti e dei materiali e dei segni lasciati dalle maestranze riguardanti i restauri effettuati dopo il terremoto del 62 d.C.

5.3 Analisi della documentazione concernente la stratificazione e il recupero degli apparati decorativi dal 1852 al XX secolo.

La Casa di Sirico è una grande abitazione che occupa la parte centrale dell'insula 1 della Regio VII, ed è orientata secondo l'asse est-ovest. Come si è detto, è frutto dell'aggregazione avvenuta nel I secolo di due dimore, una con ingresso su Via Stabiana 25 e l'altra su Vicolo Lupanare 47 (Tav. 75-76).



Tav. 75, Planimetria della casa con duplice ingresso, su Via Stabiana n° 25 e su Via Lupanare n° 47 da E. De Carolis, F. Esposito, D. Ferrara
Domus Sirici in Pompei (VII 1, 25.47): Appunti sulla di esecuzione degli apparati decorativi in Ocnus, ed Ante Quem, Bologna 2007

Sirico apparteneva alla classe politica e commerciale di Pompei e riceveva i suoi *clientes* nella *Domus* accogliendoli con la beneaugurante iscrizione *Salve Lucru* realizzata su cacciopesto.

Tra i membri della commissione vi era anche Gaetano Genovese, direttore degli Scavi di Pompei, Giuseppe Abbate, disegnatore degli scavi, Cav. Camillo Guerra e D. Giuseppe Mancinelli, professori presso il Reale Istituto di Belle Arti, D. Giovanni Guarini, professore di Chimica e Accademico delle Scienze, il commendatore Stanislao d'Aloe con l'ufficio di Segretario della Commissione col voto, e il Cav. D. Nicola Sessa, socio onorario della Reale Accademia di Belle Arti⁹¹⁴, a queste figure sia aggiunte successivamente Giulio Minervini, socio ordinario della Accademia Ercolanese. Successivamente il Cav. De Nicola Sessa fu sostituito con il Pittore D. Antonio Licata. La commissione fu formata in data 27 marzo 1854 per indicare i mezzi di conservazione delle pitture pompeiane e fu aggiunto anche il professore di chimica, Raffaele Di Napoli⁹¹⁵.

La commissione così costituita organizza la raccolta in una collezione di frammenti di intonaci colorati che provenivano dagli scavi per effettuare le analisi chimiche. Il prof. Di Napoli, insieme al Prof. Guarini, fu incaricato di effettuare saggi in laboratorio su quaranta pezzi d'intonaco di diversa grandezza su cui erano presenti porzioni di dipinture e di consegnare alla commissione, concluse le indagini, un report dei risultati ottenuti⁹¹⁶. Gli esperimenti furono effettuati su frammenti d'intonaco i cui pigmenti mostravano un grave stato di disfacimento, in quanto appartenenti ad una parete umida, al di sopra della pittura si manifestava la presenza di efflorescenze, inoltre la pittura era stata esposta ai raggi del sole⁹¹⁷.

La commissione giunse alla conclusione che sulle pitture, dopo essere dissotterrate e nettate da un incaricato competente, doveva essere applicato il silicato di potassio in modo da conservare l'integrità dei colori e renderle aderenti gli intonaci. Mentre per le pitture di antica scoperta, l'uso del silicato di potassio ha comportato la formazione di efflorescenze bianche pertanto la commissione ha reso necessari ulteriori esperimenti per evitare questo tipo d'inconveniente⁹¹⁸.

Genovese sosteneva che l'uso della cera consentiva di difendere e preservare le pitture pompeiane dall'incuria del tempo portando, come esempio, un encausto a cera che era stato

⁹¹⁴Cfr. AS-MANN, XXI D 6,18, Commissione nominate per la conservazione degli affreschi, lettera del principe di Bisignano al Soprintendente degli scavi dell'antichità e direttore del Real Museo Borbonico, Napoli 27 Marzo 1854.

⁹¹⁵Cfr. AS-MANN, XXI D 6, 18, Commissione nominate per la conservazione degli affreschi, lettera del principe di Bisignano al Soprintendente degli scavi dell'antichità e direttore del Real Museo Borbonico, Napoli 11 Gennaio 1855.

⁹¹⁶Cfr. AS-MANN, XXI D 6, 18, Commissione nominata per la conservazione degli affreschi, Napoli 22 Maggio 1855.

⁹¹⁷Cfr. *Ibidem*.

⁹¹⁸Cfr. AS-MANN, XXI D 6, 18, Commissione nominata per la conservazione degli affreschi, testo a firma di Raffaele di Napoli e Giovanni Guarini, senza data.

rinvenuto nel cubicolo della casa n. 57, ovvero della *Domus Sirici*, e che, nonostante lo stato di abbandono, mostrava uno stato di conservazione abbastanza buono. Ma la commissione concluse dichiarando che l'applicazione della cera doveva essere utilizzata come ultima risorsa e solo dopo aver accertato che i ripetuti esperimenti dell'uso del silicato di potassio sulle superfici dipinte da trattare non avrebbero arrecato danni alla pellicola pittorica.

I chimici Napoli e Guarini, in una loro relazione datata 1856, affermano che il silicato di potassio fu fatto arrivare da Monaco per impiegarlo nel trattamento per la conservazione delle pitture, adoperando una soluzione di vetro solubile per difenderle dall'azione del tempo. Furono effettuati dei test *in situ* per verificare la compatibilità di questo composto con i materiali originali.

In un'altra relazione del 1856 a firma dei membri della commissione si afferma che in seguito ad alcuni saggi svolti nella Casa di Marco Lucrezio l'uso del silicato di potassio doveva essere misto ad una proporzionata quantità d'acqua, in modo da renderlo di forza media e permettere immediatamente di attaccare solubilmente lo strato d'intonaco sottostante alla superficie dei colori, assicurando la durata e impedire il distacco a cagione degli effetti dell'atmosfera. Il Professore di Napoli ebbe l'incarico di stabilire la quantità dei due liquidi del preparato al fine di garantire *la buona e durevole conservazione delle pitture su muro*⁹¹⁹. La relazione conclude con il controllo degli effetti del silicato nel tempo. In un'altra relazione dello stesso anno il Prof. R di Napoli si reca a Pompei per visionare i risultati dell'*effetto del tempo sulle pitture silicalizzate*⁹²⁰, affermando che i primi saggi svolti nella casa di Diomede furono eseguiti in condizioni di estremo degrado *di fioritura esteriore e sporchezza di fuori in dentro*. I trattamenti adoperati furono l'uso di silicato in elevata concentrazione e successivamente, un trattamento a cera. I risultati ottenuti dopo alcuni mesi mostrarono una notevole presenza di fioritura di bicarbonato di calcare in luoghi umidi che fu tolta *con acqua e strofinio*, ma l'uso dimostro che la pittura sottostante era rimasta inalterata ed aderente all'intonaco. *Le figure hanno dimostrato uno stato normale e fortemente aderenti*. Invece per la presenza di *le sfaldature molto distaccate* l'uso del silicato non ebbe risultati sperati. Per la Casa della Caccia la commissione relaziona che l'uso del silicato, in particolare nella zona dell'affresco raffigurante la palma ed il paese presentante *le peggiori condizioni di screpolatura, distacco del colore, sporchezza esteriore non che una forte presenza di umido* si

⁹¹⁹AS-MANN, XXI D 6, 18, Commissione nominata per la conservazione degli affreschi, testo a firma Principe San Giorgio, Cav. Finati, Cav. Camillo Guerra, Gaetano Genovese, Giulio Minervini, Stanislao D'Aloe, senza data.

⁹²⁰AS-MANN, XXI D 6, 18, Commissione nominata per la conservazione degli affreschi, Lettera al Signor Principe San Giorgio Direttore del Real Museo Borbonico e Presidente della Commissione Archeologica a firma del Prof. R. Napoli,

dimostrò indispensabile adoperando un accorgimento quello di procedere prima dell'applicazione del preparato con una pulitura di ogni sostanza calcarea. *Le dipinture prima di silicatizzarsi venissero da esperta mano pulite da ogni sostanza calcarea esteriormente aderente, senza di che formarsi una macchia bianca su di queste impossibile a togliersi*⁹²¹. La commissione concludeva definendo il processo da adoperare; *Il miglior processo finora escogitato per conservare le preziose dipinture di Pompei sia quello di silicatizzarle appena si scrovo, dopo una non comune pratica di nettamento esteriore, per isolare la terra e le vegetazioni che potrebbero alterarle. Ma rimane da ultimo a farle notare Signor presidente che, vin quei luoghi ove l'umido abbonda e quasi si ristagna di continuo la silicatizzazione preserva la dipintura, ma non impedisce la fioritura del carbonato di calcare, il quale dal didentro in fuori vien trasportato dal vapore acqueo che si emana dalla superficie interna, e cristallizza in apparenti aghi che sembrano deturpare le dipinture. Pero tolta questa con acqua, la dipintura si mostra inalterata nelle tinte e aderente nell'intonaco*⁹²².

Attraverso lo studio della letteratura esistente sull'argomento, sono stati individuati i primi utilizzi del silicato alcalino nel 1822, che diventerà uno dei rimedi più diffusi nel XX secolo per arrestare il degrado della pietra a base di silicati alcalini solubili⁹²³. Il brevetto di *silicatizzazione naturale* fu depositato in Germania dal mineralogista chimico bavarese J. N. Von Fuchs (1774-1856), un processo che prevedeva il ricorso a silicati alcalini di sodio e potassio, un composto definito con il termine *wasser glass* (vetro solubile in acqua). Si tratta di un materiale studiato come legante fissativo per le pitture affrescate e per gli intonaci. Intanto, l'industriale e chimico francese Kuhlmann⁹²⁴, stava osservando le proprietà e i comportamenti delle pietre più ricche di silice, e diffuse la tecnica di *silicatizzazione artificiale* nel campo della produzione in laboratorio di pietre artificiali ed in quello della conservazione dei monumenti antichi costituiti da pietre soggette cedimenti di diversa natura. Egli sperimenta e brevetta l'uso del trattamento del silicato alcalino solubile la cui applicazione doveva avvenire a pennello sulle superfici lapidee e porose. Tale tecnica garantiva il consolidamento dello strato superficiale, rendendo la parete impermeabile all'umidità anche in profondità, pur

⁹²¹AS-MANN, XXI D 6, 18, Commissione nominata per la conservazione degli affreschi, lettera al Signor Principe San Giorgio Direttore del Real Museo Borbonico e Presidente della Commissione Archeologica a firma del Prof. Raffaele Napoli senza data.

⁹²²AS-MANN, XXI D 6, 18, Commissione nominata per la conservazione degli affreschi, lettera al Signor Principe San Giorgio Direttore del Real Museo Borbonico e Presidente della Commissione Archeologica a firma del Prof. Raffaele Napoli, senza data.

⁹²³Cfr. G. M. Ventimiglia, *Finiture storiche. Dalle sperimentazioni XIX secolo ai brevetti per le decorazioni interne*, Ed. Aracne, Roma 2012, pp. 13-16.

⁹²⁴Cfr. A. Spinosa, P. Sanpaulesi, *Contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Ed. Alinea, Firenze 2011, pp. 209-210.

interessando a uno spessore minimo⁹²⁵. Fu grazie a questi studi che ebbe inizio la produzione di vetro solubile in Francia, riprendendo il principio del *wasser glass* di Fuchs, a partire dal 1842, anno in cui Kuhlmann presentò, all'Accademia delle Scienze di Parigi, la sua relazione scientifica su questo prodotto. Nella relazione, Kuhlmann chiarisce che il suo preparato può essere miscelato al gesso per ottenere una malta più resistente, ottenendo un composto simile allo stucco che sarebbe servito a produrre una pietra artificiale che potesse sigillare le fessure e poter procedere con gli interventi di restauro⁹²⁶.

Il successo di tale tecnica è tale che nel 1852 il chimico Rochas, la cui esperienza era comprovata da numerosi esperimenti sui monumenti antichi, suggeriva l'impiego del vetro solubile nei cantieri di restauro di Lassus, e Viollet le Duc per il restauro di Notre Dame nel 1852⁹²⁷.

Solo un anno più tardi questa tecnica verrà applicata per il consolidamento della Porta Reale della Cattedrale di Chartres⁹²⁸.

Viollet le Duc inserisce la pratica della *silicatizzazione* nel suo *Dictionnaire* alla voce *Pierre*, descrivendola come tecnica di impermeabilizzazione della superficie lapidea e di diminuzione della gelività delle pietre naturali, una delle cause principali di rottura dei materiali lapidei a seguito di sollecitazioni dovute ai cicli gelo/disgelo.

In Italia, la conoscenza dei materiali consolidanti si diffonde grazie alla rivista scientifica *Il Giornale dell'Ingegnere, Architetto e Agronomo*, in cui venivano divulgate le sperimentazioni europee. Si tratta di una rivista che nasce nel 1853 sull'esempio delle maggiori riviste europee con approfondimenti sulla cultura tecnico-scientifica, senza trascurare i problemi connessi alla pratica costruttiva, inoltre, tra i principali temi trattati, vi è anche il restauro dei monumenti⁹²⁹.

Durante le indagini e le sperimentazioni *in situ*, che intanto procedevano a Pompei, la commissione si adoperava nella ricerca di un prodotto simile alla cera che, secondo il parere del Cav. Guerra, non doveva presentarsi con un'*apparecenza* lucida e non doveva alterare

⁹²⁵Cfr. M. Dezzi Bardeschi *Per una storia di consolidamento chimico-fisico dei materiali*, in M. Della Costa, G. Carbonara (a cura di), *Memoria e Restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, Ed. Franco Angeli, Milano 2005, pp. 116-117.

⁹²⁶Cfr. F. Kuhlmann, *Dalle calci idrauliche dei cementi e delle pietre artificiali*, in *Giornale dell'Ingegnere, Architetto e Agronomo*, volume II, Milano 1855, pp. 546-550. Il Kuhlmann base la sua esperienza partendo dalla questione dell'influenza che i Sali di potassio di soda esercitano sulle proprietà delle calci e se la loro presenza nelle pietre può insegnarci qualcosa sulla formazione del silicato di calce; M. Dezzi Bardeschi, *Il contributo della chimica alla cultura della conservazione*, in *Restauro: punto e da capo, frammenti per un (impossibile) teoria*, Ex Fabrica Francoangeli, Milano 1991, p. 117, nota n. 3.

⁹²⁷Cfr. A. Spinosa, P. Sanpaolesi, *Contributi alla cultura del restauro...*, *op. cit.*, p. 210.

⁹²⁸Cfr. M. Dezzi Bardeschi, *Per una storia di consolidamento chimico-fisico...*, *op. cit.*, pp. 116-117.

⁹²⁹Cfr. S. Pesenti, *Giornale dell'Ingegnere, Architetto e Agronomo*, in *Tema. Tempo Materia Architettura*, ed. FrancoAngeli, Milano 1994, pp. 57-59.

l'aspetto cromatico delle pitture. Pertanto le osservazioni dei chimici Napoli e Guarini in merito alle indagini eseguite sui saggi trovavano riscontro negli esperimenti di Kulmann secondo cui:

- le diverse dipinture erano effettuate sopra lo strato di intonaco, che era composto di calcare polverizzato e impastato con calce viva, mentre i colori impiegati erano quasi tutti a base di ossidi metallici e si presentavano in ottime condizioni *per essere silicalizzati per mezzo della soluzione del vetro solubile*⁹³⁰;
- *il processo di silicatizzazione è capace di produrre una medesimezza fra le materie pittoriche e lo strato calcare per la lenta azione del acido carbonico dell'aria producendo una lapidificazione incapace di alterare le tinte, incapace di far cadere in fatiscenza i colori con la calce sottostante per la influenza delle acque piovane cariche di acido carbonico*;
- si stabilisce anche che le particolari condizioni in cui riversava l'area archeologica di Pompei e le continue esalazioni dei gas del Vesuvio, possono alterare, nel corso del tempo, i lavori di restauro dei dipinti. Pertanto sottopongono alla Commissione la necessità di ricoprire, dopo due o tre mesi dalla lapidificazione, le superfici con una vernice a cera appositamente studiata dai chimici, per impedire agli ossidi metallici di sciogliersi con le esalazioni idrocloriche, e di assorbire l'acqua piovana e il degrado *degli strati di calce sottoposta allo strato silicatizzato*. Da una serie di esperimenti si rese noto che l'applicazione del potassio era utile quando il muro era asciutto, senza alcuna traccia di umidità. Esempi di affreschi a Pompei su cui è stato utilizzato il preparato (silicato di potassio) sono rintracciate da un documento d'archivio e riguardano le Nuove Terme, la Casa della Caccia e infine la Casa delle Sonatrici⁹³¹.

Con Spinazzola i problemi posti dalla salnitrazione erano percepiti con un senso di gravità, il suo approccio, infatti, era volto all'individuazione di metodologie di intervento finalizzate alla protezione dei dipinti dai vari fattori che ne causavano il deterioramento, tra questi l'umidità era riconosciuto come uno dei più dannosi, in quanto comportava la formazione di efflorescenze sugli affreschi. La gestione Spinazzola tentò diverse vie per proteggere le superfici dipinte *dall'insidiosa ascensione degli elementi distruggitori degli intonacati la cui*

⁹³⁰Cfr. AS-MANN, XXI D 6, 18, Commissione nominata per la conservazione degli affreschi: Giornale delle osservazioni fatte sull'esperimento del silicato di potassa adoperate in soluzione su gli antichi dipinti di Pompei dalla Commissione all'uopo stabilita nel giorno 24 Ottobre 1856, a firma di Raffaele Campanelli, Architetto di Casa Reale, Pompei 24 Novembre 1856.

⁹³¹Cfr. *Ibidem*.

*principale concausa era l'umidità*⁹³². Gli interventi adoperati per fermare il fenomeno dell'imbianchimento andavano da soluzioni radicali come sostituzione della muratura retrostante a pratiche più morbide l'applicazione di lamine di piombo laddove le macchie di salinistro erano maggiormente manifestate, attraverso stati intermedi quali l'aereazione dei locali o la creazioni d'intercapedini.

Salvaguardare le superfici dalle intemperie era il primo passo per prolungarne la vita degli apparati decorativi. Non è un caso che una delle prime operazioni di tutela sia la menzionata tettoia del la Vega. Altre Tettoie furono applicate in età pre-unitaria da Ruggiero come la copertura metallica alla palestra delle Terme Stabiane⁹³³. Con Spinazzola riprende la copertura fissa su montanti sperimenta in passato. Il metallo con cui erano state realizzate viene sostituito da tegole eternit, un materiale nuovo creato in Austria nel 1904 più leggero e in grado di attenuare il surriscaldamento delle superfici da proteggere. Con Spinazzola la loro protezione era il frutto di una combinazione di più elementi: l'uso di cristalli e tettoie in eternit oppure tende di Olone e cristalli.

Le tende di Olone (e raramente in cotone) erano dei sistemi mobili che, grazie alla presenza di un ingranaggio di bronzo su una struttura in ferro, potevano essere regolate garantendo una protezione solare alle superfici, impedendo che i raggi ultravioletti potessero danneggiare i dipinti.

Mentre per le operazioni di restauro dei colori e delle superfici si prevedeva una pulitura a base di cera e benzina⁹³⁴.

Prcedentemente Sogliano in una serie di relazioni relative ai lavori eseguiti a Pompei dal 1906 al 1909⁹³⁵ nella sezione restauro e conservazione fornisce le metodologie adoperate per la salvaguardia delle più importanti pitture murali e metodi suggerendo l'uso di tettoie protettive la cui configurazione doveva rispecchiare la forma antica d'origine qualora non fosse stato possibile bisognava ricorrere a semplici tettoie di protezione fornendo altezza e configurazione in modo da non alterare lo stato dei luoghi. Di tali coperture nel 1907 ne furono costruite ventidue coprendo un suolo di m² 780, in particolare furono dotate di tali sistemi: la Casa della Caccia, la casa del Melangro, la casa delle Nozze d'argento, la casa del Citarista e la casa di Gavio Rufo.

⁹³²A. Pompli, *Vittorio Spinazzola e la tutela degli affreschi pompeiani: un inedito documento d'archivio*, in *Rivista di Studi Pompeiani*, volume 18, ed l'Erma Bretschneider, Roma 2007, p. 98.

⁹³³Cfr. A. Sogliano, *Michele Ruggiero e gli scavi di Pompei*, in, *Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, XV, 1983, p. 232; *Gli scavi di Pompei 1878 al 1900*, in *Atti del Convegno internazionale di Scienze Storiche*, 5, 1904, p. 317.

⁹³⁴Cfr. A. Pompli, *Vittorio Spinazzola e la tutela degli affreschi pompeiani...*, op. cit., pp. 95-101.

⁹³⁵Cfr. A. Sogliano, *Relazione dei lavori eseguiti in Pompei dal 1 Aprile 1906 a tutto Marzo 1907 a S. E. il ministro della Istruzione Pubblica*, Stabilimento Tipografico M. D'Auria, Via tribunali Napoli 1907, in *Miscellanea pompeiana*, pp. 1-18.

Per proteggere dalle intemperie e dall'azione troppo forte della luce diretta del sole le pitture murali più importanti, bisognava garantirle con un mezzo nè interamente opaco nè interamente totalmente trasparente, nel primo caso si sarebbero generate ombre troppo dense e taglienti al variare delle ore del giorno e nel secondo caso, invece, non si sarebbe avuta un'adeguata protezione dalla luce diretta. Si decise di adoperare il vetro rigato che risultava idoneo a soddisfare le caratteristiche richieste poiché lasciava passare egualmente la luce diffusa senza proiettare l'ombra dell'ossatura di ferro su cui il vetro era affidato. Leggere tettoie di vetro rigato furono adoperate per le grandi rappresentazioni come l'Adone e l'Orfeo e la grande parete di Atteone, nella casa di Sallustio. Per alcuni monumenti che non richiedevano una particolare protezione di difesa contro la luce, furono coperti con tettoie di ferro galvanizzato.

Nella sezione manutenzione Sogliano stabiliva l'importanza di assicurare continuità tra la muratura e gli intonaci che si andavano distaccando, colmando i vuoti con impasto liquido di cemento. Per ovviare all'azione devastatrice dei sali nei casi in cui sulla muratura era presente un dipinto, bisognava intervenire con la sostituzione della muratura antica con una moderna. Questo fu il caso dell'importante dipinto del supplizio di Penteo, che dopo 12 anni da quando fu riportato alla luce, aveva iniziato a deperire in maniera repentina. Altre metodologie di intervento furono i rappezzi d'intonaco, i cosiddetti *lacertini* o *solini*, con i primi si rifacevano le parti mancanti del piano dell'intonaco allo scopo di mantenere gli elementi superstiti, mentre con i secondi se ne difendevano gli orli irregolari dovuti alla caduta di porzioni di intonaco. Questi lavori avevano lo scopo di rinsaldare le murature e gli intonaci antichi contribuendo alla conservazione delle pitture che adornavano le pareti, ma le opere più intense furono rivolte al mantenimento della superficie pittorica e consistevano nel rimuovere il salnitro e le vegetazioni parassitarie, come muschi e licheni, che invadevano dal basso verso l'alto le pareti. Si decise di adoperare uno strato di cera che veniva spalmato sulle pareti dipinte. La cera solitamente era sciolta nella benzina purissima e applicata dopo aver lavato le pareti con una soluzione di aldeide-formica. Tale procedimento fu adoperato su una superficie di m² 2714.

Per gli intonaci antichi che tendevano a distaccarsi, si procedeva assicurandoli alla parete adoperando grappe di ferro stagnato. Tale sistema, secondo Sogliano, era da evitare per due motivi, il primo in quanto i colpi necessari all'introduzione del gambo determinavano nuove rotture d'intonaco, il secondo poiché le alette di cui era costituito l'apparato, tendevano ad ossidarsi creando un effetto poco gradevole. Con Sogliano non fu pertanto adoperato tale sistema di ancoraggio e l'assicurazione alla parete avveniva attraverso *beveroni* di cemento

oppure rifacendo una porzione per volta tutta la muratura a ridosso dello strato dell'intonaco. Con tale tecnica vennero rimosse le antiche grappe, in numero pari a 3395.

A conclusione della relazione Sogliano nel palare di conservazione a Pompei scriveva che *alla conservazione di Pompei concorre efficacemente e, direi, armonicamente l'opera prudente, sobria ed illuminata dei restauri, i quali dall'altra parte mirano ad un altro scopo non meno nobile ed elevato di quello che è la conservazione stessa dei monumenti pompeiani. Ricostruendo, secondo le tracce antiche, alcuni tipi importanti, io raggiungo man mano l'intento che Pompei diventi una scuola d'applicazione della scienza dell'antichità*⁹³⁶.

In un'altra relazione, sempre per opere di conservazione dei dipinti murali, Sogliano affermava che laddove si presentavano distacchi bisognava riattaccarli alla muratura antica con cemento oppure riattaccarli ad una muratura moderna realizzata mediante un abile lavoro all'antica. Per combattere i dannosi effetti dell'umidità, le pareti dovevano essere isolate dal sottosuolo. Per la manutenzione degli intonaci dipinti si dovevano utilizzare tre distinti mezzi tecnici, il primo in *lacertini*, il secondo mediante rappezzi consisteva nel reintegrare la continuità, ed infine il terzo che si sostanzialmente in un lavoro eseguito sulla superficie delle pareti spalmandovi la cera allo scopo di proteggere i dipinti dall'umidità e dalle vegetazioni⁹³⁷.

Successivamente anche Amedeo Maiuri utilizzò questa combinazione di cera sciolta in benzina per l'impermeabilizzazione delle pareti⁹³⁸.

Secondo Torraca, invece, la cera e la paraffina con il tempo tendono a schiarire i dipinti che risultano compromessi dalla formazione di cristalli di sale al di sotto del film pittorico, il cui recupero attraverso la pulitura a benzina evidenzia la reversibilità di tale sistema di protezione⁹³⁹.

Tra il 1926 e il 1967 operava il soprintendente Maiuri che per i dipinti rinvenuti sulle pareti prediligeva una metodologia di messa in sicurezza e consolidamento *in situ*, mentre per quelli recuperati in frammenti, procedeva assemblarli in laboratorio per poi ricollocarli sul supporto originale, una volta completata la fase di montaggio, ricevevano un trattamento protettivo a base di cera liquida con uno spessore pari a quello dell'intera pellicola. Da alcuni documenti dell'archivio amministrativo di Pompei, emergono alcune informazioni circa i

⁹³⁶ A.Sogliano, *Relazione dei lavori eseguiti in Pompei dal 1 Luglio 1908 a tutto Giugno 1909 a S. E. Il ministro della Istruzione Pubblica*, Stabilimento Tipografico M. D'Auria, Napoli 1909, in *Miscellanea pompeiana*, pp. 1-28.

⁹³⁷ Cfr. A.Sogliano, *Relazione dei lavori eseguiti in Pompei dal 1 Aprile 1905 a tutto Marzo 1906 a S.E Il ministro della Istruzione Pubblica*, Stabilimento Tipografico M.D'Auria, Napoli 1909, in *Miscellanea pompeiana*, pp. 1-14.

⁹³⁸ Cfr. G. Torraca, *La conservazione delle pitture murali nel peristilio della Casa del Menandro a Pompei*, in *Rivista di studi Pompeiani*, volume I, ed l'Erma Bretschneider, Roma 1987, p. 143.

⁹³⁹ Cfr. *Ibidem*.

trattamenti adoperati tra gli anni 1931 e 1939 sulle pareti della Casa di Sirico e sull'*Exedra*. Generalmente si procedeva con la rimozione delle polveri dalle pareti e l'utilizzo della cera, che veniva spalmata sull'intera parete. In particolare, nella *Domus*, le superfici pittoriche furono oggetto di tre trattamenti a cera, uno datato 1931 dove furono spalmati circa 10 mq di cera, un altro del 1937 quando furono spalmati 35 mq di cera, bruciate di 20 mq di pareti e rimosso il salinistro, e un altro datato 1939 dove furono spalmati circa 9 mq di cera.

Nel 1941 si legge che si era tolto il salinistro e si era steso circa 5 mq di cera. Dai giornali di manutenzione dei dipinti murali eseguiti nel mese di maggio del 1947, si legge, inoltre, che furono spalmati circa 95 mq di cera sulle pareti del triclinio.

I restauri del novecento ricorrevano all'utilizzo di protettivi di natura organica, come la paraffina e la cera, e tale pratica conservativa trova conferma in numerose indagini diagnostiche effettuate sugli apparati decorativi pompeiani⁹⁴⁰, ma la sua diffusione fu condannata già a partire dal 1947 quando Selim Augusti ne segnala le criticità, sottolineando che uno dei problemi principali consiste nel blocco della permeabilità e della traspirabilità dell'intonaco.

Tra il 1950 e il 1954, infatti, l'ICR avvia importanti campagne di decerificazione dichiarando che *l'uso della cera o anche della paraffina e senz'altro deleterio e non si farà mai abbastanza per estirparla*. Le principali problematiche riscontrate sono, come si è anticipato in precedenza, il soffocamento della permeabilità dell'intonaco, la formazione di croste insolubili in presenza di sali, la scarsa reversibilità con l'invecchiamento soprattutto in caso di scarsa manutenzione, la formazione di alterazioni cromatiche, l'accumulo di polveri sulle superfici appiccicose, e la possibilità di favorire la formazione di microrganismi. In questi anni l'ICR ha utilizzato come fissativo alternativo la gommalacca e più tardi anche resine sintetiche⁹⁴¹ il cui utilizzo, soprattutto a partire dagli anni '60, fu ampiamente diffuso, soprattutto quelle acriliche che garantivano la possibilità di fissare agevolmente i film pittorici in fase di disgregazione in presenza di sostanze organiche naturali di ogni genere.

Con il passare del tempo, le resine acriliche iniziarono a mostrare evidenti controindicazioni. Recenti studi archeometrici effettuati in area vesuviana hanno individuato anche la presenza

⁹⁴⁰Cfr. P. Baraldi, A. Bonazzi, A. Casoli, E. Mastrobbatista, C. Violante, *Identificazione delle sostanze organiche nelle pitture murali dell'Insula del Centenario*, in S. Santoro (a cura di), *Pompei. Insula del Centenario (IX, 8), volume I, Indagini diagnostiche geofisiche e analisi archeometriche*, Collana Studi e Scavi, nuova serie, n. 16, Ed. Ante Quem, Alma Mater Studiorum -Università degli Studi di Bologna dipartimento di Archeologia, 2007, pp. 211-225.

⁹⁴¹Cfr. P. Bensi, M. R. Montaniani Bensi, *La cera e la paraffina nella pratica della conservazione dei dipinti murali tra XIX e XX secolo*, in G. Biscotin (a cura di) *Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione e innovazione*, Atti del Convegno di Studi, Bressanone 24-27 Giugno 1986, ed Libreria progetto, Padova 1986, pp. 53-63.

di sostanze organiche, come alcune tracce di uovo, probabilmente utilizzate per ritoccare e ridipingere parti lacunose delle pitture⁹⁴².

⁹⁴²*Ibidem.*

5.4 Analisi delle evidenze materiali: diagnosi e patologie.

La diagnostica riveste un ruolo fondamentale nel restauro, finalizzata all'individuazione delle patologie di cui è colpito il manufatto attraverso l'identificazione della metodologia più opportuna da adottare per lo studio dello stato manutentivo.

L'esigenza di salvaguardare i monumenti portò alle prime elaborazioni teoriche della disciplina sul finire del XVIII secolo con i contributi di William Morris e John Ruskin, da cui derivò l'elaborazione di principi e prescrizioni che andarono a confluire nelle cosiddette Carte del Restauro, dalla Carta di Atene del 1931 fino alla Carta di Cracovia del 2000.

Nel 2004 viene pubblicato il D. Lgs 42, sotto il titolo di Codice dei beni culturali e del paesaggio, che stabilisce le disposizioni generali, i principi e le nozioni fondamentali, che regolamentano la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale e paesaggistico. In particolare nell'art. 3, Tutela del patrimonio culturale, si legge:

- 1. La tutela consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione.*
- 2. L'esercizio delle funzioni di tutela si esplica anche attraverso provvedimenti volti a conformare e regolare diritti e comportamenti inerenti al patrimonio culturale⁹⁴³.*

Inoltre nella Sezione II, dedicata alle Misure di conservazione, all'art. 29 si legge:

- 1. La conservazione del patrimonio culturale è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro.*
- 2. Per prevenzione si intende il complesso delle attività idonee a limitare le situazioni di rischio connesse al bene culturale nel suo contesto.*
- 3. Per manutenzione si intende il complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene culturale e al mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene e delle sue parti.*
- 4. Per restauro si intende l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali. Nel caso di beni immobili situati nelle zone dichiarate a rischio sismico in base alla normativa vigente, il restauro comprende l'intervento di miglioramento strutturale⁹⁴⁴.*

⁹⁴³Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137 (G. U. n. 45 del 24 febbraio 2004, s. o. n. 28), art. 3.

⁹⁴⁴Ivi, art. 29.

Pertanto, è chiaro che gli interventi di restauro, non possono prescindere da una disamina multidisciplinare dell'oggetto di interesse.

Il deterioramento e le alterazioni delle pitture parietali, spesso, non si manifestano esattamente nel momento in cui si verifica un particolare evento, bensì a distanza di un lasso temporale durante il quale il progredire dello stato di avanzamento può avere rapidità e intensità variabili in funzione dello stato di conservazione, dei materiali utilizzati, delle tecniche di realizzazione e della qualità di esecuzione. Pertanto, per poter definire adeguatamente lo stato di degrado dei dipinti murari ed effettuare una corretta diagnosi e individuazione delle patologie, risulta indispensabile un'indagine della storia del manufatto da restaurare, dei materiali di cui è costituito, delle modalità di realizzazione, delle eventuali modificazioni subite nel corso del tempo, degli interventi di restauro che ha subito, si tratta, quindi, di operare una ricostruzione storica complessiva in modo da poter individuare tutti i fattori che hanno condotto allo stato di degrado in cui il manufatto, in questo caso specifico le superfici pittoriche murarie, riversa nel momento in cui viene avviato il restauro.

Dato che le superfici pittoriche dell'*Exedra* della *Domus Sirici* (Tav. 77) sono state esposte agli agenti atmosferici prima di essere protette dalla copertura, gli affreschi e gli intonaci a base di calce hanno subito l'azione chimica dell'anidride carbonica che, disciolta nell'acqua piovana, hanno attaccato il carbonato di calcio di cui è composta la superficie⁹⁴⁵.

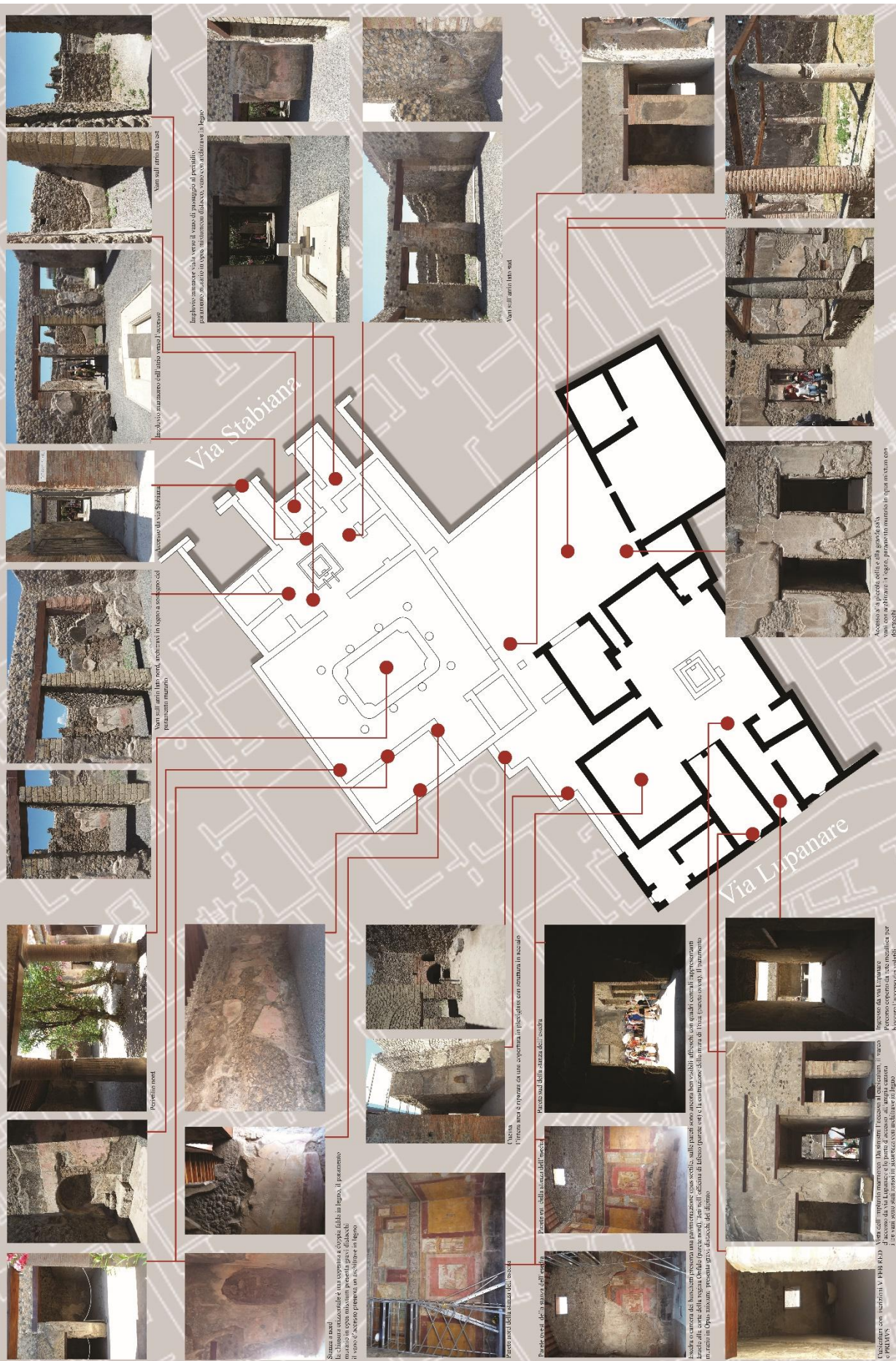
Quindi, contestualmente allo studio della bibliografia di riferimento per individuare lo stato dell'arte finalizzato ad un'approfondita conoscenza della filogenesi del complesso individuato come caso studio, è necessario uno studio scientifico della conformazione materica e strutturale che si fonda su un'attenta osservazione *in situ* della superficie pittorica, che prevede una serie di analisi diagnostiche dello stato di degrado finalizzate al riconoscimento della composizione materica, all'individuazione della presenza biologica e la conseguente attività dei microrganismi, in modo da poter riconoscere le patologie e quindi stabilire le strategie di intervento.

Uno studio rigoroso delle tecniche antiche è fondato sulla sistematizzazione di fonti di diversa natura: la letteratura articolata in antichi trattati, manuali e talvolta da documenti d'archivio, contratti o pagamenti⁹⁴⁶.

Inoltre, è necessario effettuare un'analisi altrettanto approfondita sullo stato di conservazione sia dell'apparato murario su cui è presente il dipinto, che di quello di fondazione, per stabilire l'entità degli eventuali dissesti del sistema strutturale andando ad individuarne le cause

⁹⁴⁵Cfr. AA. VV., *La conservazione delle pitture murali*, Editrice Compositori, Bologna 1999, p. 198.

⁹⁴⁶Cfr. *Ivi*, p. 25.



Tav. 77, Documentazione fotografica delle superfici pittoriche dell'*Exedra n. 10* e della *Domus Sirici*, foto scattate nel mese di febbraio 2017.

distinguendo i fattori intrinseci, legati ai materiali costruttivi, da quelli estrinseci, derivanti dall'azione dell'uomo e dell'ambiente circostante.

A tal fine si procede alla fase di rilevamento che impone una cognizione specifica della fisicità dell'opera da restaurare⁹⁴⁷, che consente una totale conoscenza del manufatto sia da un punto di vista dimensionale, morfologico e strutturale, ossia degli aspetti puramente architettonici e spaziali, sia da un punto di vista storico-critico, che permette di effettuare un'esegesi del palinsesto storico da indagare. A tal proposito interessanti sono le considerazioni di Giovanni Carbonara, storico dell'architettura e teorico del restauro, secondo cui si tratta di intendere storicamente e di disegnare e rilevare criticamente tanto in grande quanto in dettaglio, che richiede un'attenta ispezione del manufatto senza prescindere dalla una rigorosa riflessione teorica⁹⁴⁸. Si tratta, quindi, di un'indagine che va oltre la mera ricostruzione filologica, essa è volta al riconoscimento delle relazioni tra le parti che lo costituiscono e trova espressione, già nel corso dell'Ottocento, nei numerosi disegni realizzati dai restauratori testimoniando l'importanza del rilievo diretto inteso come strumento fondamentale di conoscenza.

Per un corretto esame dello stato di conservazione ed una esatta individuazione delle stratificazioni che si sono susseguite nel tempo, il rilevamento deve essere condotto mediante l'esecuzione di una serie di operazioni, che, se svolte correttamente, limitano la possibilità, nella successiva fase di attuazione del restauro, di dover apportare delle varianti in corso d'opera. Si tratta di operazioni tecniche volte all'analisi dei meccanismi di degrado, e possono essere effettuate *in situ* o in laboratorio e sono di diversa natura, ovvero distruttive, parzialmente distruttive e non distruttive.

Le operazioni distruttive comportano perdita di materia o danneggiamento del manufatto, ma consentono di ottenere importanti informazioni, tra queste vi sono i carotaggi, saggi fondali, prelievi di materiale ai fini della caratterizzazione chimico-fisico-petrografica.

Le prove parzialmente distruttive non prevedono perdita sostanziale di materia e comportano leggeri danneggiamenti, tra questi vi sono le indagini visive delle connessioni murarie, indagini endoscopiche e video-endoscopiche, indagini stratigrafiche, prove con martinetti piatti (singoli o doppi), prove di vibrazione sulle catene.

Infine si hanno le indagini non distruttive, che non prevedono alcun danneggiamento del materiale né perdita di materia, tra queste vi sono le prove soniche e ultrasoniche, la

⁹⁴⁷M. Docci, D. Maestri, *Manuale Di Rilevamento Architettonico e Urbano*, Laterza, Roma, 2009, p. 203.

⁹⁴⁸G. Carbonara, *Disegnare per il restauro*, in Mario Docci (a cura di), *Disegnare. Idee, immagini*, anno I, numero 0, Università degli studi di Roma *La Sapienza*, Roma 1989, p. 85.

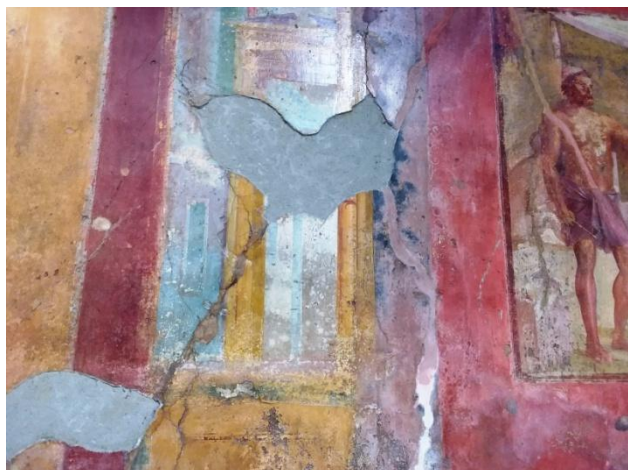
magnetometria, la termografia, monitoraggio delle lesioni mediante fessurimetri, controlli di orizzontalità e verticalità, prospezioni geoelettriche, misurazioni termo-igrometriche.

La miglior soluzione sarebbe quella di individuare le modalità di indagine quanto meno invasive possibile al fine di salvaguardare il patrimonio conservato fino al momento dell'intervento di restauro.

Allo stato attuale la *Domus Sirici* presenta diverse problematiche, evidenti soprattutto nell'apparato pittorico delle tre pareti interne che costituiscono l'area dell'*Exedra*.

Come prima fase risulta necessaria un'analisi dello stato di conservazione mediante l'osservazione diretta e un accurato rilevamento di ogni parte della superficie, datando l'operazione in modo da poter monitorare l'andamento del degrado confrontando i dati prelevati ad intervalli di tempo. Gli strumenti di rilevamento moderni, sempre più sofisticati, come il laser scanner 3D, integrati con il rilievo fotogrammetrico, consentono una maggiore accuratezza dei dati raccolti, ampliando lo scenario di indagine⁹⁴⁹. Viene, pertanto, realizzato un rilievo materico e del degrado, codificato, come si può osservare negli elaborati grafici allegati, secondo le indicazioni del Lessico Normal, che ha consentito l'individuazione dei materiali, della loro disposizione e dello stato di conservazione, nello specifico risultano evidenti distacchi degli intonaci (Tav. 78), presenza di rigonfiamenti (Tav. 79), alterazione cromatica (Tav. 80), lacune (Tav. 81), mancanze (Tav. 82), deposito superficiale (Tav. 83), efflorescenza (Tav. 84), esfoliazione (Tav. 85) e macchie (Tav. 86), e nelle parti di muratura prive di intonaco sono stati individuati punti in cui si manifestano i fenomeni di alveolizzazione (Tav. 87), ed erosione (Tav. 88). Inoltre è stato analizzato il quadro fessurativo che ha evidenziato la presenza di non poche lesioni nelle strutture di elevazione, che suggerisce la richiesta di ulteriori indagini di approfondimento, in particolare sarebbe opportuno un monitoraggio delle lesioni mediante fessurimetri, strumenti non distruttivi applicati direttamente sulla parete, in modo da poter stabilire se si tratta di un fenomeno stabilizzato o in evoluzione.

⁹⁴⁹Cfr. M. T. Cinquantaquattro, *Monitoraggio, carta del rischio archeologico e programmazione* in R. Cecchi, *Pompei archæologia, progetto di conservazione e fruizione del patrimonio archeologico*, Ed. Electa, Milano 2011, p. 83.



Tav. 78, Distacco dell'intonaco diffuso su tutte le pareti,
foto scattata nel mese di febbraio 2017.



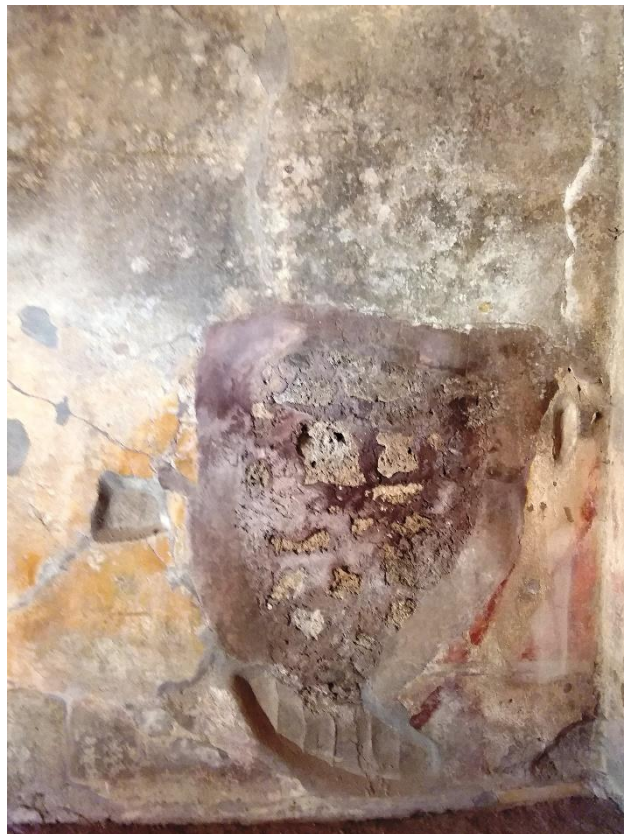
Tav. 79, Presenza di rigonfiamenti diffusi nelle zone basamentali,
foto scattata nel mese di febbraio 2017.



Tav. 81, Notevoli lacune soprattutto nella zona superiore delle
pareti, foto scattata nel mese di febbraio 2017.



Tav. 80, Alterazione cromatica diffusa su tutte le superfici pittoriche,
foto scattata nel mese di febbraio 2017.



Tav. 82, Mancanze localizzate,
foto scattata nel mese di febbraio 2017.



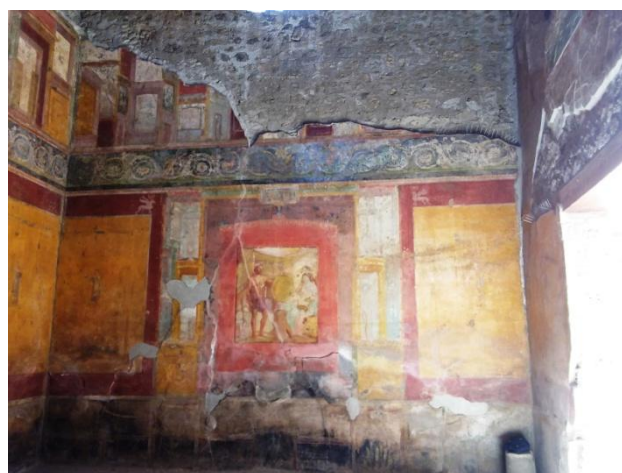
Tav. 83, Deposito superficiale diffuso,
foto scattata nel mese di febbraio 2017.



Tav. 84, Presenza di efflorescenza nelle zone basamentali ,
foto scattata nel mese di febbraio 2017.



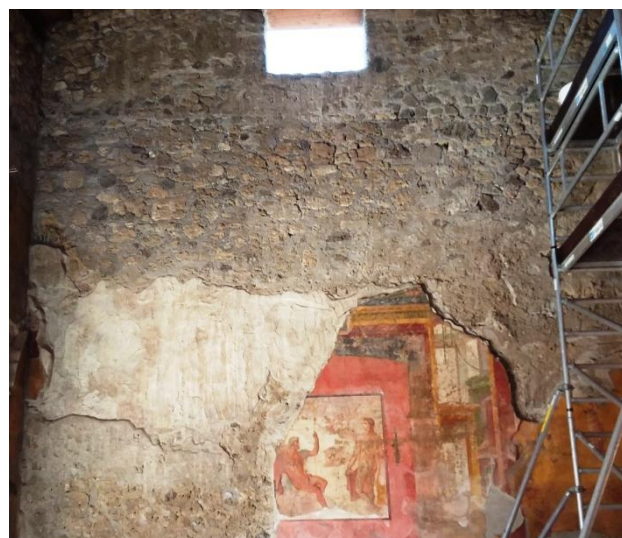
Tav. 85, Efoliazione,
foto scattata nel mese di febbraio 2017.



Tav. 86, Macchie diffuse, parete est,
foto scattata nel mese di febbraio 2017.



Tav. 87, Alveolizzazione dei materiali lapidei,
foto scattata nel mese di febbraio 2017.



Tav. 88, Erosione diffusa, parete ovest,
foto scattata nel mese di febbraio 2017.

Potrebbe essere utile il ricorso a fessurimetri graduati che, collocati sulla lesione, in caso di variazioni di stato è possibile leggere sullo strumento l'intensità e la direzione dello spostamento. Se i risultati dell'analisi del quadro fessurativo dovessero far presumere la presenza di dissesti, sarebbe opportuno condurre ulteriori indagini mediante il ricorso di martinetti piatti. Trattandosi di una tipologia di prova parzialmente distruttiva, è opportuno praticare i tagli nei punti in cui non sono presenti le pitture, consentendo di conoscere lo stato tensionale della muratura e il suo modulo di elasticità. Inoltre, al fine di individuare i materiali che costituiscono la compagine muraria e lo stato di conservazione attuale, si prescrive un'indagine endoscopica, lievemente distruttiva, che consente l'ispezione diversamente non accessibile, attuabile nelle porzioni di muratura non interessate dai dipinti, accompagnata da prove soniche, ultrasoniche e geoelettriche, non distruttive, su tutto l'apparato murario, comprese le superfici pittoriche, per individuare la presenza di eventuali discontinuità tra materiali o presenza di vuoti. Un'ulteriore indagine sulle murature, la magnetometria, consente infine di rilevare all'interno della muratura la presenza di metalli che, se ossidati, possono contribuire alla formazione delle lesioni.

Un'ultima indagine di tipo termografico, non distruttiva, e indispensabile alla luce del degrado rilevato, consentirà, infine, di conoscere i materiali che compongono gli strati superficiali e verificare la presenza di umidità all'interno della muratura, che, al fine di questa tipologia di analisi, richiede sempre l'eccitazione al calore dei materiali irraggiando in maniera diretta l'area interessata.

A scopo preventivo si suggerisce anche un'indagine del suolo su cui insiste il manufatto in modo da verificare la presenza o meno di cedimenti fondazionali, pertanto si prevedono prove penetrometriche, finalizzate a stabilire il valore della resistenza a compressione del terreno, inoltre, attraverso il prelievo di campioni mediante carotaggio, è possibile ricostruire e analizzare, *in situ* o in laboratorio, la sezione stratigrafica, maggiore è il numero di prelievi, più attendibili saranno i risultati. Dall'indagine *in situ*, emerge, inoltre, che in alcune parti della pavimentazione sono presenti macchie di umidità, confermando la necessità di verificare la presenza di infiltrazioni d'acqua o una non corretta regimentazione idraulica.

L'identificazione dell'origine del fenomeno non è sempre agevole in quanto l'acqua può colare lungo le fessure interne ai muri e manifestarsi in un punto molto lontano dalla sorgente. L'umidità di capillarità provoca la distruzione degli intonaci e delle malte per solubilizzazione e ricristallizzazione dei sali nelle zone d'evaporazione. L'altezza massima raggiunta dall'acqua di capillarità può, in casi molto critici, oltrepassare i due o tre metri. L'indagine è volta, quindi all'individuazione dell'entità della quantità di acqua accumulata, cercando di stabilire se si

tratta di un ristagno di dimensioni contenute o se si tratta della presenza di falde acquifere sotterranee. Quando, invece, si assiste a fenomeni di umidità causata dalla condensazione, i muri si coprono in maniera uniforme di una pellicola bianca di efflorescenze, come si osserva in alcuni punti delle pareti dell'*Exedra*, la cui presenza è condizionata dalla temperatura e dal clima. L'alternanza di salite e discese dell'umidità nel corso del tempo comportano, quindi, la formazione di zone di erosione, causando ulteriori danni alle pitture e agli intonaci⁹⁵⁰.

Le Linee guida per la valutazione e la riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle Norme tecniche per le costruzioni di cui al decreto del Ministero delle Infrastrutture e dei trasporti del 14 gennaio 2008 costituiscono un importante riferimento, infatti il paragrafo 4.1.8 Aspetti geotecnici, si focalizza proprio sull'indagine della consistenza del sistema di fondazione, indispensabile anche ai fini della valutazione dell'azione sismica e degli effetti che potrebbe avere sul manufatto⁹⁵¹.

Trovandoci in una zona a rischio sismico, è opportuno, verificare l'adeguatezza del sistema strutturale, in accordo con l'art. 29 della Sezione II del D. Lgs 42 del 2004, attraverso apposite verifiche.

Come evidenziato nella Carta del rischio archeologico Monitoraggio 2010-2011, la *Domus Sirici*, ricade nell'area indicata con il livello di rischio alto, ovvero con percentuale superiore al 50%⁹⁵². L'analisi dei fattori di rischio ha evidenziato non solo il rischio idrogeologico ma anche quello derivante da interventi di restauro diffusi *condotti nel secondo dopoguerra con metodologie e con impiego di materiali oggi ampiamente desueti*⁹⁵³.

È chiaro che l'intensità di rischio varia nel tempo, in relazione allo stato di conservazione di ogni singolo bene e in rapporto alle caratteristiche territoriali ed ambientali. Per stabilire i parametri del rischio si procede identificando delle variabili fisiche, chimiche e sociali al fine di utilizzare queste grandezze o fattori nella valutazione di quantificazione del pericolo, ponendo in relazione funzionale il Rischio con i Fattori di Rischio, e attraverso un'analisi di tali grandezze o fattori, si stabilisce la vulnerabilità nell'eventualità di un'azione sismica.

Risulta opportuna, infine, un'ulteriore riflessione sullo studio del microclima presente all'interno dell'ambiente dell'*Exedra*, dove è stata realizzata una copertura in laterizio con

⁹⁵⁰Cfr. AA. VV., *La conservazione delle pitture murali...*, op. cit., p. 198-207.

⁹⁵¹Cfr. *Linee guida per la valutazione e la riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle Norme tecniche per le costruzioni di cui al decreto del Ministero delle Infrastrutture e dei trasporti del 14 Gennaio 2008*, p. 20.

⁹⁵²Cfr. M. T. Cinquantaquattro, *Monitoraggio, carta del rischio archeologico e programmazione...*, op. cit., pp. 70-71.

⁹⁵³*Ivi*, p. 73.

struttura portante lignea con una sigillatura delle creste murarie⁹⁵⁴ per evitare l'azione degli agenti atmosferici. Tale sistema di copertura per rispondere a pieno alle esigenze per le quali è stata realizzata, richiederebbe un intervento di isolamento mediante manto impermeabilizzante e traspirante o la realizzazione di controsoffittatura creando un'intercapedine d'aria, in quanto si può osservare la presenza di efflorescenza, sintomo di un non corretto funzionamento del sistema. Inoltre, è da considerare che l'unico ingresso allo spazio e le due piccole finestre poste una nella parte superiore della parete est e una nella parte superiore della parete ovest, potrebbero non garantire un adeguato ricambio d'aria e un controllo dell'umidità relativa dell'ambiente, contribuendo negativamente al microclima interno a causa anche dei forti afflussi di visitatori. Il controllo del microclima costituisce un aspetto molto critico soprattutto per la presenza di superfici pittoriche che richiedono particolari attenzioni, come lo studio analitico mineralogico-petrografico e granulometrico per individuare il rapporto tra legante/aggregato⁹⁵⁵, analisi stratigrafica in sezione lucida al microscopio ottico in luce riflessa, per l'identificazione dei materiali, microanalisi chimica per via umida e strumentale, test di solubilità e colorazione specifica, analisi al microscopio elettronico a scansione (SEM), unito a spettrofotometro a raggi x in dispersione di energia (EDS), di sezioni lucide perpendicolari alla superficie esterna, per l'analisi degli strati di coloritura, analisi spettrofotometrica all'infrarosso (trasformata di Fourier) e soprattutto un controllo della qualità dell'ambiente *che permette di rilevare dati relativi al particolato sospeso (fumo nero, biossido di zolfo, ossidi di azoto, ecc.) integrando i risultati con l'acquisizione e il trattamento di dati climatici al fine di determinare l'incidenza del clima sulla pericolosità ambientale globale.*

Queste informazioni più specifiche, relative all'ambiente circoscritto dell'*Exedra*, vanno necessariamente interpolate anche con i dati ambientali globali, reperendo i valori di interesse dalla stazione meteo più vicina, in modo da conoscere, ad esempio, la direzione principale e l'intensità del vento o l'irraggiamento annuo, l'intensità e la distribuzione annuale delle precipitazioni meteoriche⁹⁵⁶.

⁹⁵⁴Cfr. *Lavori di consolidamento e restauro strutture della Casa di Sirico (Regio VII 1, 25.47), Pompei Scavi Intervento n. 10*, in *Grande Progetto Pompei*, Parco Archeologico di Pompei.

⁹⁵⁵Cfr. G. C. Grillini, *Indagini scientifiche sugli intonaci, le coloriture e le finiture: metodologia analitica*, in *Dossier: idee, strumenti e materiali per il progetto*, n. 2, Maggioli Editore, 2000, pp. 15-16.

⁹⁵⁶Cfr. R. Cecchi, P. Gasparoli, S. Podestà, *Analisi delle condizioni di rischio con valutazioni comparate del degrado e del dissesto. Il caso studio di Pompei*, in G. Biscontin e G. Drussi, *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto. Superfici, strutture, finiture e contesti*, Atti del Convegno di Studi, Bressanone 10-13 Luglio 2012, volume XXVIII, Ed. Arcadia, Venezia 2012, p. 274.

Le pitture murarie, per loro natura, sono concepite per un determinato ambiente, pertanto è auspicabile, dove possibile, una conservazione *in situ*, rispettando l'*unità del monumento*⁹⁵⁷. Per questo motivo risulta indispensabile l'indagine conservativa su tutto il complesso e non solo sulla superficie decorata.

L'apparato pittorico, risultato di una successione sistematica prestabilita dalle operazioni di esecuzione di particolari tecniche, la cui conoscenza risulta indispensabile al fine dell'identificazione delle indagini da effettuare per individuare i fattori di alterazione, deve essere oggetto di un'adeguata indagine diagnostica, pertanto, è opportuno un confronto con risultati analoghi ottenuti con tecniche differenti, in quanto una stessa tecnica, in particolare l'affresco, può offrire una gamma estremamente vasta a seconda della natura e della struttura dell'intonaco, il grado di impasto, il ricorso o meno alla levigatura in alcune fasi dell'esecuzione, l'aggiunta o meno di calce ai pigmenti⁹⁵⁸ la cui identificazione viene effettuata, di norma, con l'analisi micrometrica e l'esame mineralogico. A tal proposito è opportuno precisare che il colore non è materia ma è la percezione visiva delle varie radiazioni elettromagnetiche comprese nel cosiddetto spettro visibile, e *costituiscono il risultato delle diverse selezioni operate nella luce bianca dall'azione dei corpi su questa*⁹⁵⁹.

Le principali cause di alterazione che colpiscono i pigmenti sono la luce diretta, e l'umidità che, come si è detto, favorisce la reazione chimica degli elementi che costituiscono la parete modificandone la composizione, e quindi la struttura cristallina che determina il colore⁹⁶⁰, e proprio quest'ultimo fattore che più di altri danneggia le pitture. Erroneamente si è portati trovare soluzioni tali da far respirare la parete, ma questa considerazione non è auspicabile in caso di presenza di superfici pittoriche in quanto, tale azione non implica un passaggio d'aria, bensì di acqua allo stato di vapore arrecando gravissimi danni ai dipinti che si palesano sottoforma di distacchi, alterazioni cromatiche e macchie⁹⁶¹.

La salvaguardia della pellicola pittorica si sostanzia nell'equilibrio tra le diverse condizioni che sussistono nel sito archeologico cercando di individuare le soluzioni che risultano più performanti alla risoluzione delle problematiche riscontrate in fase di indagine, tra cui la più evidente è la perdita di adesione e coesione a causa del degrado ancora attivo. Inoltre essendo un'area aperta al flusso turistico e non essendoci adeguate protezioni, il rischio di ulteriori

⁹⁵⁷AA. VV., *La conservazione delle pitture murali...*, op. cit., p. 8.

⁹⁵⁸Cfr. Ivi, p. 25.

⁹⁵⁹Ivi, p. 69.

⁹⁶⁰Cfr. Ivi, p. 197.

⁹⁶¹Cfr. Ivi, p. 287.

danneggiamenti di natura antropica, involontari o vandalici, costituisce un aspetto fondamentale su cui intervenire.

Completata l'indagine diagnostica e individuate le patologie con le relative cause, si è ottenuta una mappatura sistematica dello stato conservativo dell'apparato pittorico dell'*Exedra*, con una precisa individuazione della localizzazione delle criticità, avvalorata dai risultati scientifici di laboratorio e i dati ottenuti dalle diverse tipologie di rilevamento del degrado.

Una volta stabilita l'entità del degrado generale del manufatto, gli obiettivi dell'indagine si sostanziano nell'individuazione e nella programmazione di un sistema di interventi finalizzati al restauro e alla manutenzione studiati specificatamente per il caso studio tenendo conto del contesto ambientale in cui è inserito, stabilendo un cronoprogramma dei lavori in modo da dare priorità alle criticità più impellenti, al fine di evitare perdite o danneggiamenti.

Sulla base di queste considerazioni si evince l'importanza di una completa conoscenza del manufatto, che si raggiunge solo attraverso un approccio metodologico critico che prevede, quindi, una fase preliminare di indagine storica, non solo relativa agli aspetti sociali ma anche in riferimento alla sua evoluzione materica e conservativa, accompagnata dall'individuazione degli eventuali interventi conservativi che si sono succeduti nel tempo, e una fase diagnostica volta all'individuazione delle patologie e dei degradi presenti sul costruito. Si tratta di una ricerca necessariamente interdisciplinare che mette a sistema gli apporti scientifici di diversa competenza, consentendo un percorso di conoscenza che contribuisce all'arricchimento del patrimonio culturale.

In conclusione, la fase di rilievo metrico e materico va a costituire, un importante documento inteso come traccia di un particolare momento storico, andando a delineare la configurazione complessiva del manufatto, nell'accezione di testimonianza che il patrimonio lascia di sé alle generazioni future, come memoria, fermando lo scorrere del tempo.

Il complesso sistema di informazioni va a costituire il punto di partenza per il progetto di restauro, che non può prescindere dall'esatta consapevolezza del bene in modo da poter operare la scelta degli interventi più opportuni da adottare.

5.5 Problematiche di conservazione delle superfici pittoriche in rapporto alla struttura architettonica di supporto.

Conclusa l'indagine sullo stato di conservazione e l'individuazione delle criticità su cui intervenire si procede, come si è detto nel paragrafo precedente, all'elaborazione del progetto di restauro in cui sono esplicitate tutte le azioni da effettuare al fine di restituire all'oggetto la relativa leggibilità e l'uso, come enunciato dalla Carta della conservazione e del restauro degli oggetti d'arte e di cultura del 1987, preservandolo dall'incuria del tempo mediante programmate azioni di manutenzione, volte a mantenere il bene in condizioni ottimali di integrità e funzionalità.

Gli interventi da adottare devono garantire il rispetto di alcuni principi fondamentali, che sono la riconoscibilità, la reversibilità, la compatibilità, il minimo intervento ed, infine, l'interdisciplinarietà, nello specifico:

la **riconoscibilità** indica che ogni intervento di restauro deve essere riconoscibile, ovvero qualsiasi integrazione deve essere distinguibile dall'originale, senza tuttavia interferire con la visione complessiva dell'opera;

la **reversibilità** indica qualsiasi intervento di restauro, sia esso conservativo o estetico, deve poter essere rimosso senza danneggiare l'originale, anche al fine di non ostacolare interventi futuri;

la **compatibilità** prevede l'uso di materiali che non recano danno fisico o estetico ai materiali originali, devono, cioè, avere le stesse proprietà chimico-fisiche e meccaniche dei materiali originali;

il **minimo intervento** consiste in un intervento di restauro che va limitato al minimo indispensabile, al fine di ridurre gli stress a cui l'opera è sottoposta, ma soprattutto per garantire il mantenimento di tutte quelle informazioni relative alla costituzione del manufatto e alla sua stessa storia; infatti, la rimozione di parti dell'opera, anche se compromesse o degradate (ad es. la patina), distrugge la memoria dell'oggetto stesso; in questo senso si predilige un restauro di tipo preventivo, cioè un insieme di azioni atte ad evitare un intervento di restauro vero e proprio, ritenuto perlopiù un'operazione invasiva;

l'**interdisciplinarietà** prevede l'interazione tra diverse discipline/professioni (ad es. lo storico, il chimico e il restauratore), che collaborano nella ricerca e si scambiano conoscenze, consentendo di ottenere un lavoro più completo e rispettoso possibile.

Il restauro va, quindi, a costituirsi in varie fasi, ovvero, quella preliminare, di cui si è già parlato, che consta nella **valutazione dello stato di conservazione**, vi è poi la fase di

consolidamento, finalizzato alla conservazione delle parti che manifestano criticità da un punto di vista strutturale e che, quindi, necessitano di un imminente intervento, in particolare, accertata la presenza di umidità all'interno delle murature, risulta opportuno intervenire attraverso il ricorso a fissativi ed aggreganti superficiali per interni di intonaci ed affreschi; sia come consolidante e fissativo per gli strati pittorici sia come additivo per malte da sigillatura per migliorare adesione ed elasticità, ovvero attuare tutti gli interventi necessari al fine di un corretto funzionamento strutturale del complesso architettonico; si procede, poi, la fase di **pulitura**, praticata delicatamente e con materiali non abrasivi al fine di non danneggiare il film pittorico già compromesso dalle condizioni ambientali interne, dallo stato della muratura e dal contatto con i visitatori; si procede, poi, con l'**integrazione**, che da un punto di vista conservativo talvolta risulta necessario sia per conferire maggiore stabilità alla superficie sia per rendere più chiara la comprensione dell'insieme, è necessario, però, prima di effettuare tali operazioni, proteggere i margini delle lacune per evitare di danneggiare le pitture superstiti. Ricordando il pensiero di Brandi, *la lacuna in un'opera d'arte assume un'importanza a sé, come una figuratività negativa. [...] si inserisce nel tessuto figurativo come figura rispetto a un fondo, e istantaneamente fa recedere il tessuto figurativo a fondo da figura che è*. Per quanto riguarda il trattamento cromatico delle lacune, bisogna far sì che l'intervento sia ben riconoscibile, di differente colore rispetto all'apparato originale, in modo da poter identificare chiaramente le porzioni aggiunte e garantire così la corretta chiave di lettura del complesso, sia allo studioso che al pubblico di non addetti ai lavori. Infine, vi è la parte relativa alla **documentazione** in modo da lasciare una traccia ben dettagliata a testimonianza degli interventi realizzati in modo da consentire una corretta azione in fase di manutenzione ed eventuali successive operazioni di restauro.

Conservare la traccia del passato, e preservarla dal degrado costituisce un importante operazione di tutela del patrimonio culturale che ci è pervenuto, pertanto, l'insieme costituito da bene da tutelare e interventi, costituisce un contributo sostanziale alla conoscenza scientifica del manufatto stesso, in quanto le operazioni di rilievo, di indagine, di scavi stratigrafici, diagnostica e ogni ricerca storica vanno a costituire un apparato scientifico documentato specifico del caso in esame. I criteri da adottare al fine di elaborare un approccio metodologico, che può essere poi modificato e adattato in funzione del manufatto con cui ci si deve confrontare, sono strettamente connessi alla profonda conoscenza delle qualità e delle caratteristiche materiali di quanto si intenda conservare e dei risultati di studi specifici ottenuti anche attraverso analisi in laboratorio.

L'obiettivo si sostanzia nella tutela e valorizzazione di un patrimonio irripetibile, che trova espressione nel progetto di conservazione di quel valore semantico intrinseco che si traduce nella testimonianza di una fase importante della storia in tutte le sue accezioni⁹⁶².

Alla base della metodologia da adottare vi è una interconnessione di informazioni di diversa natura la cui conoscenza permette di proporre soluzioni attuabili in risposta a determinate condizioni⁹⁶³.

L'interdisciplinarietà metodologica è strutturata, quindi, secondo quattro fasi ovvero la sintesi cronologica, il riconoscimento del valore storico-culturale, la definizione dello stato di conservazione e la determinazione dei gradi di trasformabilità. La gestione di questo approccio richiede una conoscenza esaustiva di tutte le discipline che entrano in campo, in modo da poter delineare un'azione sistematica tale da mettere a sistema le varie competenze e stabilire, così, un intervento mirato e rispettoso dei principi precedentemente elencati⁹⁶⁴.

Inoltre, ricordando anche l'art. 8 della Carta del Restauro del 1972, è opportuno sottolineare che ogni intervento deve essere eseguito in modo tale che tecniche e materie scelte consentano un futuro intervento di salvaguardia o di restauro e deve essere documentato attraverso un giornale dei lavori, con una relazione finale e un abaco fotografico del prima, durante e dopo gli interventi. Nell'allegato A, in particolare, sono esplicate delle particolari prescrizioni da adottare in ambito archeologico, come, ad esempio, la meticolosità richiesta nel caso di opere d'arte destinate a rimanere o ad essere ricollocate, dopo il distacco, nel luogo originario, come le pitture e i mosaici. Si legge, in merito, che, avendo diversi casi sperimentati di vari tipi di supporti, di intelaiature e di collanti che hanno riscontrato esito positivo a diverse condizioni climatiche, atmosferiche e igrometriche, è possibile, tra le ipotesi di intervento, il ricollocamento delle pitture sull'apparato murario in seguito ad adeguati interventi di ripristino delle condizioni statiche e igrometriche, che devono essere realizzati nel rispetto delle tecniche antiche.

Come si è detto, nell'*Exedra*, la struttura muraria è realizzata in *opus incertum* costituita da blocchi di calcare e altre pietre vesuviane; il legante utilizzato è una malta costituita da una matrice di tipo carbonatico e da inerti di origine vulcanica, tra cui la pozzolana; negli angoli

⁹⁶²Cfr. AA. VV., *Raccomandazioni per la redazione di progetti e l'esecuzione di interventi per la conservazione del costruito archeologico*, Cuzzolin s.r.l., Napoli 2009, pp. 12-14.

⁹⁶³Cfr. D. R. Fiorino, *Il Restauro incontra altre discipline: dalla conservazione dell'architettura un modello per la tutela del paesaggio*, in S. Della Torre (a cura di), *RICerca/REStauo*, sezione 3, *Progetto e cantiere: orizzonti operativi*, Ed. Quasar, Roma 2017, p. 670, nota n. 11. *Che la complessiva buona riuscita di un intervento di restauro risieda nella comprensione, interpretazione e trattamento delle interfacce è dimostrato dal fatto che le più frequenti attività di cantiere riguardano il trattamento di una interfaccia o, ancora più frequentemente, la creazione di nuove interfacce. Sul ruolo dell'interfaccia e della lacuna all'interno del processo.*

⁹⁶⁴Cfr. *Ivi*, pp. 668-676.

delle pareti vi sono dei piedritti realizzati in *opus vittatum mixtum*, con ammorsatura a dentelli in laterizio, per il restauro di queste particolari apparati. Ancora facendo riferimento all'Allegato A della Carta del Restauro del 1972, *se si usano la stessa quantità di tufo e gli stessi tipi di tufelli, si dovranno mantenere le parti restaurate su un piano leggermente più arretrato, mentre per le cortine laterizie sarà opportuno scalpellare o rigare la superficie dei mattoni moderni.*

Le indagini *in situ*, hanno mostrato, come si è detto, fenomeni di rigonfiamento dovuti probabilmente alla presenza di umidità all'interno delle murature, ma un'altra ipotesi avanzata, è la possibilità dell'azione di schiacciamento delle murature a causa dell'intervento di copertura realizzato per proteggere l'invaso dagli agenti atmosferici. In tal caso risultano opportuni interventi di consolidamento strutturale volti a restituire un corretto funzionamento dell'apparato murario ed evitare ulteriori danneggiamenti sia all'apparato architettonico che a quello pittorico.

La buona conservazione delle pitture murali in situ dipende essenzialmente dalla buona conservazione e dal mantenimento del monumento nel suo insieme. È dunque nel contesto di questo insieme che il problema deve essere studiato, diagnosticato e risolto⁹⁶⁵.

Il manufatto archeologico nella sua complessità ci è pervenuto mutilato, danneggiato e modificato rispetto alla sua configurazione e funzione originaria, andando a costituire un palinsesto di informazioni che vanno a costituire un *d'archivio di storia materiale* e in quanto tale va salvaguardato e conservato sia nella sua consistenza materica che semantica.

Gli interventi saranno volti a rallentare l'inevitabile processo di usura grazie al ricorso delle moderne tecnologie e ad un'attenta individuazione di mezzi e tecniche secondo i principi di miglioramento e reversibilità. Il criterio del miglioramento, di cui si legge all'art. 34 del Codice dei Beni Culturali nella definizione di restauro, è finalizzato a garantire la stabilità e la protezione dal degrado con interventi compatibili con la natura del materiale, adempiendo al principio del minimo intervento che è strettamente connesso a quello dell'intangibilità del documento che deriva dalla possibilità di una sua interpretazione critica alla luce di una profonda conoscenza, documento che trova la sua massima espressione nel monumento stesso la cui identità deve essere salvaguardata attraverso interventi tecnici per poterne garantire la conservazione e la trasmissione.

Considerando, inoltre, che l'area in oggetto, come si è detto, è ad alta vulnerabilità sismica, gli interventi prioritari saranno quelli rivolti alla messa in sicurezza e al consolidamento strutturale dell'intero apparato. Chiaramente, interventi di questo tipo, richiedono particolare

⁹⁶⁵ Cfr. AA. VV., *La conservazione delle pitture murali...*, op. cit., p. 8.

cautela, sia perché andranno a costituire un nuovo strato che si va ad aggiungere, sia perché, se non correttamente elaborati e realizzati, possono causare ulteriori danni potenzialmente irreversibili. Il restauro costruttivo dei tessuti murari, raramente può avere un carattere reversibile, in quanto spesso risulta necessario inserire nuovi elementi costruttivi al fine di non alterare la concezione costruttiva e la distribuzione degli stati tensionali del manufatto, le moderne tecnologie ingegneristiche limitano al minimo il collegamento e la trasmissione degli sforzi tra costruzione antica e nuova struttura. In merito a questa tipologia di interventi, è opportuno sottolineare che le normative strutturali vigenti e le linee guida per la valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, vanno applicate con estrema cautela in archeologia in quanto, nonostante si rivolgano al patrimonio storico, ignorano alcune specificità proprie di questo particolare ambito, come dimostra la storia degli interventi realizzati in calcestruzzo armato o in carpenteria metallica quando ancora non ne erano state testate l'efficienza e il comportamento con i materiali tradizionali, causando danni irreversibili.

Per quanto concerne la questione del rischio, la valutazione è definita generalmente in ambito sismologico, ma in realtà è estesa anche ad altri rischi ambientali, basandosi sulla relazione fra pericolosità, vulnerabilità e valore del bene esposto. Per vulnerabilità si intende la predisposizione a subire il danno, mentre la pericolosità è l'evento che causa il danno e può essere di diversa natura, ossia legata al degrado, all'azione antropica, ad eventi ambientali. Il diverso rapporto fra questi tre elementi determina il rischio a cui può essere esposto un bene o un'area archeologica, ovvero l'eventualità/probabilità di subire danni, a diversi livelli di gravità, a causa degli eventi considerati e in relazione al valore del bene⁹⁶⁶.

Nel caso di emergenze legate ad eventi catastrofici come incendi, inondazioni, sismi, ma anche gravi atti vandalici e persistente incuria, è necessario stabilire una programmazione metodologica di intervento che richiede un'attenta gestione dell'avvenimento per evitare di arrecare danni irreparabili al patrimonio archeologico, nulla deve essere lasciato all'improvvisazione e ogni intervento deve essere saper gestito dagli operatori responsabili che devono essere delle figure formate alla prevenzione e alla gestione dell'evento.

In caso di sisma, ad esempio, la prima necessità che si presenta è quella di disporre di una documentazione accurata e facilmente reperibile e ben nota ai direttori, ai conservatori, al responsabile della sicurezza e al responsabile degli impianti e delle strutture. In questo modo è possibile organizzare un piano di azione che preveda una sequenza di interventi in funzione delle priorità che si presentano in seguito all'evento, per questo, prima che qualsiasi evento si

⁹⁶⁶ Cfr. AA. VV., *Raccomandazioni per la redazione di progetti ...*, op. cit., p. 5.

manifesti, è opportuno redigere un protocollo d'intervento con tutte le informazioni necessarie per evitare perdite di tempo e limitare gli interventi incauti⁹⁶⁷.

Vi è poi la vulnerabilità termo-igrometrica, legata, invece, agli interventi di conservazione che tendono a bloccare la ventilazione all'interno degli ambienti, così come si manifesta nell'*Exedra*, con la realizzazione della copertura lignea di cui si è parlato, determinando, soprattutto in alcune stagioni, l'impossibilità dell'evacuazione del vapore che va a condensare favorendo la formazione di umidità. La pericolosità antropica è dovuta sia agli effetti indotti da interventi connessi alla fruizione del bene, sia a quelli provocati da interventi connessi alle trasformazioni del territorio, come, ad esempio, le modificazioni tese a garantire la sicurezza assoluta dei visitatori, l'usura del bene, le manomissioni o gli stravolgimenti del bene dovuti ad interventi di manutenzione e restauro⁹⁶⁸. Un problema che potrebbe essere risolto attraverso una limitazione dei flussi attraverso degli appositi distanziatori che preservano le già compromesse superfici pittoriche da ulteriori danni, vandalici o involontari, dovuti alla non sempre controllabile attività dei turisti che visitano l'ambiente.

Pertanto, le murature archeologiche, costituendo un prezioso documento storico, richiedono la progettazione di una serie di interventi programmati e specifici per le particolari caratteristiche che le definiscono.

Prima di avviare qualsiasi tipo di azione diretta sul manufatto, dovrà essere valutata la possibilità di intervenire preventivamente sulle cause esterne che hanno condotto al degrado individuato.

Sulla scorta di queste considerazioni, lo stato di degrado individuato nell'invaso dell'*Exedra*, di cui si è parlato nel paragrafo precedente e sistematizzato nelle tavole allegate, suggerisce una serie di interventi indispensabili per salvaguardare la complessità del sistema composto da manufatto architettonico e superficie pittorica, procedendo con le seguenti operazioni di **consolidamento strutturale** ricorrendo a:

- riparazioni localizzate e al risanamento di parti lesionate mediante la sarcitura delle lesioni e, ove necessario, con opera di scuci-cuci;
- indispensabili integrazioni necessarie a garantire la stabilità della costruzione, finalizzate al ripristino dell'uniformità nella resistenza, nella continuità della rigidità e nell'omogeneità strutturale del tessuto murario.

Nell'ottica della scelta di interventi quanto più reversibili possibile è auspicabile la decisione di non intervenire mediante perforazioni, rinforzi con placcaggi in calcestruzzo armato, uso di

⁹⁶⁷Cfr. *Ivi*, pp. 26-27.

⁹⁶⁸Cfr. *Ivi*, p. 10.

intonaci cementizi e inserimento di barre in acciaio o altro materiale, in quanto ne è stata dimostrata l'incompatibilità con i materiali originali, il celere deterioramento e facilitano, inoltre, i fenomeni di umidità. Si preferiscono, invece, nel caso di microlesioni e vuoti nel corpo murario, iniezioni di miscele leganti non cementizie previa verifica di fattibilità ed efficacia, da effettuarsi nei punti in cui non vi è presenza di dipinti sfruttando i giunti di malta e le cavità già presenti. Tra i materiali più innovativi da utilizzare per realizzare questa tipologia di consolidamenti strutturali, vi sono dei leganti idraulici e colloidali specifici per il consolidamento di strutture murarie antiche costituite da mattoni e pietre. Le iniezioni di leganti idraulici consentono un aumento della resistenza della muratura tramite la riaggregazione dei materiali inerti costituenti la muratura esistente. Il consolidamento mediante iniezioni ha il pregio di non alterare l'aspetto originario della struttura, costituendo un notevole vantaggio rispetto ad altri sistemi di rinforzo, inoltre è altamente penetrante e scorrevole, grazie alla finezza delle particelle della miscela di composizione ed alla additivazione con uno speciale legante colloidale che ne permette l'infiltrazione nelle cavità e nelle fessurazioni più piccole. Essendo priva di sali solubili non risulta aggressiva per le murature e impedisce il fenomeno dell'efflorescenze, inoltre è insensibile ai solfati e resiste alla pressione di cristallizzazione dei sali, risulta perfettamente compatibile chimicamente con le murature antiche in quanto l'assenza di cemento evita le pericolose reazioni con i sali eventualmente presenti in questi paramenti, presenta una resistenza meccanica e un modulo elastico simili alle malte di murature storiche, permettendo così di realizzare un'elevata compatibilità fisico-meccanica con le murature antiche, è stabile volumetricamente e non si manifesta alcun ritiro in fase di asciugatura. Il processo di indurimento è lento e progressivo, con uno sviluppo di calore assolutamente trascurabile tale da non provocare pericolosi fenomeni di dilatazione termica all'interno della muratura e, quindi, possibili danni all'apparato pittorico.

Per quanto riguarda il problema relativo alla presenza di **umidità**, che non solo, come si è visto, porta a danni strutturali, danneggia anche le superfici pittoriche causando gli evidenti distacchi dell'intonaco e, di conseguenza, del film pittorico. Pertanto è necessario intervenire sia sul fenomeno di umidità di risalita che sul controllo del microclima interno all'ambiente.

Nei punti in cui si verifica umidità ascendente, se causata da ristagno di acque superficiali, risulta opportuno intervenire mediante una corretta regimentazione delle acque e correggere il drenaggio superficiale attraverso opere in terra. Se invece si è verificata per la presenza di una falda, allora risulterà necessario intervenire sulle cause che hanno originato il fenomeno,

realizzando opere di drenaggio profondo unite all'installazione di impianti di sollevamento tenendo conto dell'attenzione da riservare alla pavimentazione residua esistente.

L'alto valore igrometrico del microclima interno all'ambiente, causato da un cattivo circolo dell'aria, contribuisce al degrado generale sia dell'apparato architettonico che di quello pittorico. Risulta, pertanto, opportuno creare un sistema di ventilazione, naturale o meccanica, che possa assicurare delle condizioni ambientali compatibili con le esigenze di conservazione e che possa essere calibrato in funzione anche del flusso dei fruitori dell'area.

Nei precedenti interventi di consolidamento dello strato di intonaco, sono state utilizzate delle grappe metalliche, ancora oggi visibili in alcuni punti dell'*Exedra*, al fine di consentire un ancoraggio fisico al supporto murario. Si è rivelato, oggi, un pericoloso intervento, inoltre irreversibile, che non solo ha danneggiato la superficie pittorica, ma ne ha favorito il degradamento. Si tratta di una pratica consueta prevista dalle raccomandazioni della Commissione consultiva per i restauri di Pompei datata 1813, secondo cui bisognava optare per delle grappe di rame e non di ferro soprattutto nel caso di superfici pittoriche.

Pertanto, si prevede una rimozione delle grappe, ormai obsolete, mediante una meticolosa operazione di estrazione, facendo attenzione a non apportare danni ai dipinti, operazione da effettuarsi dopo aver preventivamente realizzato una struttura provvisoria di mantenimento della superficie per evitare che, alla rimozione degli ancoraggi, lo strato di intonaco collassi. Una volta rimosse tutte le grappe si procede al consolidamento degli intonaci attraverso l'iniezione di appositi prodotti, sfruttando i fori lasciati dalle grappe in modo da evitare ulteriori danneggiamenti all'apparato pittorico. Si tratta di un intervento indispensabile che deve precedere le operazioni più specifiche relative alle pitture, consiste nel consolidamento dello strato di intonaco attraverso l'iniezione di materiali compatibili con la composizione dei materiali originali, che, come si legge nei rapporti delle analisi dei campioni effettuate in laboratorio, sono costituiti da calce, pozzolana e cruma. I campioni prelevati, in seguito a essiccazione in stufa ventilata a 80° per eliminare l'umidità della malta, sono stati attaccati con HCl e in base alla massa di CO₂ liberata è stato possibile calcolare la massa di carbonato di calcio presente nei campioni, che si aggira intorno al 23,30%⁹⁹.

Si tratta di un'operazione di consolidamento di intonaci distaccati, decoesi o tasche parietali con compromessa adesione: il rabbocco di lacune e il riempimento di vuoti mancanti tra intonaco e la muratura di supporto richiede particolare cura e pazienza applicativa e consiste nell'iniezione manuale di una miscela legante che integri la malta originaria contribuendo a ristabilire la continuità del sistema stratigrafico tra supporto distaccato, sollevato in più punti

⁹⁹Cfr. E. De Carolis, F. Esposito, D. Ferrara, *Domus Sirici in Pompei...*, op. cit., pp. 126-127.

o zone, privo di adesione, che tende a staccarsi dall'arriccio o dalla muratura di supporto. Una volta individuata l'esatta localizzazione dei distacchi, si procede con il posizionamento delle cannette di iniezione secondo reticolo prestabilito in tutte le aree in cui si assiste al distacco, e inserite utilizzando le cavità presenti, verificando che la profondità di ogni singolo foro si limiti allo spessore dell'intonaco per creare dei punti di ancoraggio tra l'intonaco e la muratura sottostante. È necessario provvedere ad un'accurata pulitura dei fori, con aria compressa e dove necessario con acqua demineralizzata, delle cavità createsi tra l'intonaco finale, l'arriccio e la muratura di supporto, con aspirazione del materiale polverulento e malta disgregata, umidificazione delle cavità con iniezioni, a mezzo di siringhe, di acqua demineralizzata, da ripetere più volte, per favorire l'adesione del prodotto successivamente iniettato. Si procede, poi, con la stuccatura delle crepe anche di piccola entità e sigillatura preventiva dei bordi delle aree originarie, mediante applicazione e lavorazione con spatoline metalliche di apposita maltina salva bordo in polvere, composta di calce aerea ad alto titolo di idrato di calcio $[Ca(OH)_2]$, specifiche pozzolane naturali ed aggregati calcareo-silicei selezionati in curva granulometrica continua, fibre rinforzanti ed additivi specifici migliorativi della funzione reologica, priva di solfati, calce libera e clinker, con adeguata granulometria, al fine di prevenire eventuali fuoriuscite di composto consolidante dalle lesioni dell'intonaco. Si continua l'operazione con iniezioni in profondità con boiaccia di calce costituita da legante totalmente idraulico (privo di calce libera) dato dalla miscelazione a freddo di idrato di calcio [calce aerea spenta $Ca(OH)_2$], ottenuto dalla calcinazione, a temperatura di 850-900°C circa, di calcari puri, rigorosamente selezionati, e pozzolane naturali micronizzate mista ad aggregati carbonatici micronizzati, appropriatamente fluidificato, a ritiro contrastato e priva di sali solubili, studiata appositamente per il consolidamento di intonaci, affreschi, pitture murali. Nei punti in cui le fessurazioni sono verticali o sub-orizzontali, l'immissione avverrà dal basso verso l'alto, evitando di imprigionare aria tra i fori d'iniezione. L'iniezione avverrà a mezzo di siringhe o a mezzo di tubicini sino a rifiuto del supporto. Una volta terminata la procedura di iniezione si procederà con la rimozione dei tubetti d'iniezione e la sigillatura delle fessure stesse mediante applicazione di maltina di calce idraulica e sabbie, avendo cura di portare la stuccatura sino al livello più adeguato, in funzione dei successivi trattamenti da realizzare. A questo punto si può procedere con gli interventi mirati al restauro della superficie pittorica, che devono avere come principale scopo la rimozione degli elementi non compatibili che

contribuiscono al degrado nel tempo, ristabilendo la coesione e la continuità della superficie⁹⁷⁰.

Il restauro della pellicola pittorica non può prescindere dalla composizione chimica dei pigmenti di cui è costituita. Secondo le analisi effettuate sui campioni, si può individuare la stratigrafia, nella parete ovest, composta da uno strato di colore bianco, costituito da una matrice di tipo carbonatico e da inerti costituiti da cristalli di calcite di aspetto traslucido, uno strato di colore di insieme rosato dello spessore di circa 500 micron, costituito da una matrice colorata di tipo carbonatico, da inerti di aspetto traslucido, e da piccoli grani rossi e da rari inclusi azzurri molto fini di aspetto vetroso. Inoltre nella metà superiore dello strato è rilevabile una maggiore concentrazione di inclusi neri di granulometria maggiore, uno strato di colore di insieme bianco dello spessore di 300 micron costituita da una matrice carbonatica e da inclusi rossi e aranciati, uno strato discontinuo di colore azzurro di spessore compreso fra 100 e 200 micron, costituito da cristalli trasparenti e da cristalli azzurri di aspetto spigoloso e traslucido, uno strato di colore bruno con presenza di materiale organico. Attraverso l'analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF) per il riconoscimento dei pigmenti è stata individuata la presenza di rame relativo al blu. Nella parete nord, l'analisi stratigrafica ha evidenziato la seguente successione composta da uno strato di colore bianco, costituito da una matrice di tipo carbonatico e da inerti costituiti da cristalli di calcite di aspetto traslucido, uno strato discontinuo di colore azzurro dello spessore di circa 40 micron, in cui sono presenti cristalli azzurri, verdi e trasparenti di aspetto traslucido. Vi è poi uno strato di colore di insieme azzurro dello spessore di 30 micron costituita da una matrice carbonatica e da inerti di colore azzurro, sono presenti anche minuti inclusi rossi. Lo strato è solubile in acqua. Attraverso l'analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF) per il riconoscimento dei pigmenti è stata individuata, anche su questa parete, la presenza di rame relativo al blu, in altri campioni, invece, è stata individuata anche la presenza di ferro e calcio. Nella parete est, la successione è simile a quella della parete ovest individuando uno strato di colore bianco, costituito da una matrice di tipo carbonatico e da inerti costituiti da cristalli di calcite di aspetto traslucido, uno strato discontinuo di colore di insieme, questa volta rosso dello spessore di circa 300 micron, costituito da una base colorata di tipo carbonatico, da inerti di aspetto traslucido, e da minuti grani rossi. Vi è poi uno strato di colore aranciato dello spessore di 300 micron. Attraverso l'analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF) per il riconoscimento dei pigmenti, in questo caso, è stata individuata la presenza di ferro, relativo ai pigmenti, e di calce relativo

⁹⁷⁰ Cfr. AA. VV., *Raccomandazioni per la redazione di progetti...*, op. cit., pp. 17-20.

all'intonaco. Altri campioni sulla stessa parete hanno evidenziato la presenza di pigmento nero di origine organica⁹⁷¹.

Sulla scorta dei dati ottenuti dagli esami in laboratorio è possibile intervenire sul restauro dei dipinti parietali con apposite sostanze che non vanno a danneggiare la composizione dei pigmenti originali garantendo, così, un controllo totale delle operazioni evitando ogni rischio di alterazione sia cromatica che materica della superficie.

Un primo intervento è costituito dalla **pulitura** che però non deve danneggiare la superficie, quindi sono da evitare le operazioni di sabbiatura che andrebbero ad intaccare il materiale sano, perdere la patina naturale del materiale, rendere la superficie facilmente attaccabile dagli agenti del degrado. Sono altresì da evitare metodi chimici e l'uso di acido cloridrico, acido fluoridrico e soda caustica in quanto presentano degli agenti troppo aggressivi che danneggerebbero la superficie e i colori. Per gli stessi motivi sono da evitare la pulitura a fiamma e i getti di vapore sotto pressione. Pertanto, nota la composizione materica dei materiali e note le cause che hanno condotto alla formazione del degrado, è possibile definire una corretta metodologia da adottare per il restauro della superficie.

Le azioni saranno volte a salvaguardare il palinsesto di tracce presenti e saranno strettamente conservative e identificabili, preservando gli intonaci antichi in modo da acquisire e tramandare, attraverso un'archiviazione materica delle trasformazioni che si sono succedute, la pittura murale presenta, quindi un valore storico, in quanto importante testimonianza dell'opera dell'uomo realizzata in una particolare epoca e che si presenta oggi ancora nella sua straordinaria bellezza e complessità. L'azione di pulitura non riporta alla luce l'esatta materia originale così come l'autore l'ha consegnata una volta completato il processo creativo, bensì consente la rivelazione dello stato attuale delle materie originali. La superficie pittorica, è costituita non solo dai pigmenti che definiscono il dipinto, ma anche dalla stratificazione del tempo su di essa che si traduce, ad esempio, nell'alterazione cromatica. Pertanto, le operazioni di pulitura sono volte non solo alla mera rimozione dello sporco, ma alla ricerca di un equilibrio d'insieme che restituisca un'unità e ne consenta la conservazione. Le principali difficoltà della pulitura con cui bisogna confrontarsi sono le dimensioni della parete, le incidenze dell'illuminazione e le differenze dello stato superficiale dovute sia dalle tecniche di realizzazione che dai materiali utilizzati⁹⁷². Si suggerisce, così come è stato effettuato per la Villa dei Misteri, una pulitura mediante strumentazione laser, un'innovativa tecnologia d'avanguardia, già testata su grandi superfici, che consente di operare senza ricorrere ad

⁹⁷¹Cfr. E. De Carolis, F. Esposito, D. Ferrara, *Domus Sirici in Pompei...*, op. cit., pp. 135-137.

⁹⁷²Cfr. AA. VV., *La conservazione delle pitture murali...*, op. cit., pp. 309-314.

agenti chimici e meccanici. I vantaggi di questa tecnica consistono nella minima invasività in quanto non ricorre all'uso di materiali abrasivi. Ciò consente di trattare senza alcun contatto superfici estremamente fragili o fortemente alterate. Consente, inoltre, un elevato grado di controllo in quanto la rimozione dello strato di degrado interessa pochi micron per impulso, quindi si può definire con la massima precisione il livello di approfondimento, il differente assorbimento della radiazione ottica dei laser a stato solido (Nd:YAG) da parte dei materiali che, in dipendenza del loro colore, consentono una più selettiva azione del laser. Infatti, se lo strato di alterazione da rimuovere, normalmente di colore molto scuro, assorbe completamente la luce, il substrato, solitamente di tonalità più chiara, la riflette, così da limitare o arrestare l'azione del laser che, essendo uno strumento ad elevata precisione, consente un processo di pulitura che interessa solo l'area illuminata dal fascio laser, che può essere delimitata puntualmente a seconda delle necessità. Una valida alternativa può essere l'uso della microbiologia che sta assumendo un ruolo nel settore del restauro dei beni culturali con la tecnica del biorestauro impiegando microorganismi come alternativa ai tradizionali metodi di restauro quando questi si rivelano inefficaci e dannosi per la salute degli operatori e dell'integrità dell'opera. La biotecnologia microbica con l'uso di cellule batteriche vitali, apre nuovi orizzonti al restauro, infatti recenti avanzamenti nel campo delle biotecnologie hanno aperte interessanti prospettive per lo sviluppo di nuovi prodotti a base di microrganismi come agenti di pulitura per la rimozione di effetti indesiderati e alterazioni su dipinti e affreschi. Tale tecnica potrebbe essere una soluzione necessaria per la salvaguardia e conservazione delle superfici dipinte di Pompei che rappresentano un unicum per la loro fragilità e delicatezza. L'utilizzo di tale metodologia poco invasiva risulterebbe particolarmente efficace in relazione ai precedenti restauri che spesso hanno compromesso l'integrità dell'opera. L'invasività dei precedenti interventi, dall'epoca del regno dei Borboni con l'uso di vernici (di Moriconi), appena preparata completamente trasparente ma destinata ad ingiallire nel corso del tempo scrostando e portando via la superficie pittorica, all'uso nel decennio francese di altri preparati come la cera a cui va dato atto di aver attenuato formazioni di sali e di isolare i dipinti da agenti esterni, ma ha determinato nel corso del tempo un'alterazione ai colori che appaiono ancora oggi con false tonalità; interventi che hanno compromesso le opere rendendole illeggibili nella loro figuratività. Attualmente nonostante il progredire delle tecniche conservative si stenta a trovare un'ideale soluzione. Alle intemperie sbiadiscono i colori, l'umidità delle pareti disgregano la superficie pittorica, le erbe si infiltrano nei muri e nei pavimenti distruggendo le decorazioni, i numerosi intonaci mostrano la presenza di solventi dovuti a precedenti puliture che, sciogliendo la cera, hanno

determinato alterazioni e perdita di colore. Un caso di primo studio di bio restauro si è svolto sempre nel gennaio 2014 a Villa dei Misteri effettuato sul dipinto rappresentante l'iniziazione di Dioniso. La tecnica utilizzata per la biopulitura dell'affresco, si è basata sull'ausilio di amoxicillina, antibiotico utilizzato per curare diverse malattie. La amoxicillina, molecola frequentemente impiegata anche nella medicina umana, avrebbe infatti permesso di eliminare il biossido di manganese, che nel corso dei secoli si era infiltrato dal terreno annerendo i brillanti colori parietali. Non solo, gli stessi batteri avrebbero inoltre debellato gli streptococchi, che riuscendo a proliferare anche in assenza di aria avevano intaccato le decorazioni, nutrendosi dei loro colori naturali. L'uso della microbiologia rappresenta una soluzione compatibile e meno invasiva che non compromette né le caratteristiche strutturali e formali e né la figuratività dell'opera stessa, opera una sorta di bio-risanamento da alterazioni chimiche e da deterioramenti provocati da trattamenti conservativi effettuati in passato. Questa tecnica rappresenta una risposta più responsabile e rispettosa dell'opera stessa rispetto alle comuni puliture meccaniche e chimiche, il più delle volte del tutto insoddisfacenti perché non abbastanza efficaci o troppo invasive per combattere le varie forme di degrado, quali incrostazioni, croste nere, disgregazioni, polverizzazione, e così via dovute alla formazione di sali, come solfati e nitrati, e alla presenza di sostanze organiche. Gli stessi microrganismi che nel corso del tempo hanno danneggiato le opere vengono utilizzati per rimuovere depositi organici e inorganici stratificati. Tale tecnica permette di ottenere risultati in tempi relativamente vantaggiosi e a basso costo che consentono di salvaguardare sia la salute dell'operatore che dell'opera. Tutto questo ha permesso e permetterà alle nostre opere d'arte di ritornare agli antichi splendori, oltretutto in maniera ecologica e duratura nel tempo grazie al bio restauro, medicina naturale per la cura dermatologica delle superfici.

È opportuno specificare che preliminari ad ogni intervento di pulitura, sono le operazioni necessarie a **mettere in sicurezza** i materiali che presentano danni tali da compromettere la loro conservazione anche sotto minime sollecitazioni. Pertanto si potrebbe operare attraverso interventi di consolidamento per impregnazione, nei punti in cui si assiste alla disgregazione, e con azioni di riadesione, laddove si ha il distacco degli strati che costituiscono l'intonaco.

Ogni operazione di pulitura deve essere preceduta da sperimentazioni condotte preliminarmente *in situ* per verificarne la compatibilità con il caso specifico, e, una volta accertata l'ammissibilità, si potrà procedere in modo da poter agire mantenendo un controllo puntuale e graduale dell'operazione.

Come si è detto in precedenza, l'area, quando fu scoperta, fu oggetto, per ordine del Re, dei primi restauri e nettiture⁹⁷³ al fine di conservare gli affreschi rinvenuti, inoltre, le pareti potrebbero essere state sottoposte alla pratica della *ganosis*⁹⁷⁴. L'uso dei protettivi, anche se risultavano idonei, richiedevano periodiche sostituzioni, previa la rimozione dello strato precedente in quanto, con il passare del tempo, nel caso delle vernici a cera, si manifestava un ingiallimento e un'opacizzazione a causa dell'inglobamento di particolato. Pertanto, la pratica di questa tecnica richiedeva particolare minuzia soprattutto quando si verificavano sollevamenti o decoesioni della pellicola pittorica⁹⁷⁵. In questo caso, come si legge nella relazione datata 1905 di Geremia di Scanno al Direttore del Museo degli Scavi, in fase di restauro si suggerisce di lasciare una parte con lo strato di trattamento così come è pervenuto, e la restante parte pulita secondo diverse tecniche, in modo da poter effettuare un confronto⁹⁷⁶.

Essendo l'area all'interno di un parco archeologico a contribuire all'avanzamento dello stato di degrado vi è anche il **biodeterioramento**, pertanto, prima di ogni azione di pulitura, risulta opportuno, anche un intervento di disinfestazione e disinfezione attraverso l'impiego, che può prevedere diversi cicli di applicazione, di biocidi e/o erbicidi specifici a seconda delle specie biologiche da rimuovere. L'attacco biologico può presentarsi sotto diverse forme eteromorfe, ovvero batteri, streptomiceti e muffe, o autotrofe, ossia licheni, solfobatteri e muschi, e la semplice pulitura non è sufficiente per debellare il problema, pertanto risulta necessario intervenire anche con misure curative preventive. La procedura prevede, quindi la pulitura volta all'eliminazione degli sviluppi biologici e l'azione con mezzi fisici, che prevedono una climatizzazione dell'ambiente in modo da eliminare le condizioni di umidità e temperature che favoriscono lo sviluppo del degrado, operazione che risulta preferibile in quanto non danneggia le pitture, o con mezzi chimici, che richiedono, però, una preventiva verifica di compatibilità con la superficie da trattare e devono avere un largo spettro d'azione a bassa concentrazione, garantire stabilità in soluzione, stabilità nel tempo e neutralità fisica e chimica circa i componenti della pittura, soprattutto assenza di reazione acida, infine qualità estetiche tali da non alterare i colori e la grana della pittura⁹⁷⁷.

⁹⁷³Cfr. ASN, MPI, busta 318, n. 544, Lettera al principe di Bisignano Maggiordomo Maggiore e Soprintendente Generale della Casa Reale, Napoli 21 Maggio 1852.

⁹⁷⁴Cfr. P. Rispoli, D. Esposito, *Momenti del restauro nella Casa del Centenario...*, op. cit., pp. 101-140.

⁹⁷⁵Cfr. G. Prisco, A. Guglielmi, *Le operazioni di pulitura*, in G. Prisco (a cura di), *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro...*, op. cit., pp. 31-35.

⁹⁷⁶Cfr. AS-MANN, XXI B 10, 28, Relazione del 18 aprile 1905 di Geremia Di Scanno al Direttore del Museo e degli Scavi, *Ripulitura degli affreschi pompeiani del Museo. 1904-1905*, edita in G. Prisco, A. Guglielmi, *La pulitura*, op. cit., p. 35.

⁹⁷⁷Cfr. AA. VV., *La conservazione delle pitture murali...*, op. cit., pp. 327-328.

Quindi, dopo le fasi preliminari, si procede con l'**integrazione delle malte**, prima eliminando o rimuovendo solo parzialmente quelle che non possono essere recuperate o eseguite in precedenza in fase di restauro con materiali non compatibili, poi, individuata la composizione compatibile, si prosegue con la formulazione di malte di tipo tradizionale⁹⁷⁸.

Le caratteristiche chimico-fisiche dei prodotti impiegati devono essere sempre dichiarate, come per legge, e in osservazione alle Raccomandazioni NORMAL 20/85.

Il legante delle malte di restauro deve essere a basso contenuto di alcali e la calce idraulica deve essere desalinizzata. Le stuccature devono espletare esclusivamente le funzioni di sigillatura e sostegno, in quanto queste stuccature reintegrative sono volte a colmare le lacune a scopo statico e strutturale. La malta di restauro si applica per coadiuvare la malta originaria nel ruolo di legante nei punti in cui non riesce ad espletare la sua funzione strutturale. I raccordi tra i giunti possono essere rafforzati in modo puntuale da rinzaffi poco invasivi, effettuati ad un livello arretrato rispetto alla superficie della cortina laterizia e sempre con materiali compatibili.

Bisogna specificare che nessun intervento deve essere guidato da velleità meramente estetiche ma devono rispettare i principi di tutela dell'istanza estetica e storica oltre al minimo intervento opportunamente motivato, per questo motivo, anche le stuccature devono essere condotte a regola d'arte conservando l'identità del manufatto e rendendo perfettamente distinguibile l'intervento.

Nei punti in cui lo strato pittorico si scaglia e si polverizza e l'intonaco ha perso l'adesione al supporto, è necessario intervenire con il fissaggio con **fissativi**, chiaramente, compatibili con il tessuto su cui deve essere applicato. Essi hanno lo scopo di rinforzare l'aderenza dello strato pittorico al supporto e la coesione dello strato pittorico compromesso, ristabilire una superficie liscia per evitare fenomeni di dispersione della luce e consolidare l'intonaco in profondità. I fissativi devono presentare le migliori garanzie di durata e potersi facilmente rimuovere, o invecchiare in modo tale da disintegrarsi senza provocare alterazioni dello strato pittorico, inoltre devono penetrare ad una sufficiente profondità nella struttura della pittura in modo da evitare che dopo l'evaporazione del solvente, esso non si accumuli sulla superficie della pittura per formarvi una pellicola superficiale che può rivelarsi dannosa per la pellicola pittorica in quanto può staccarsi dal muro a causa di un'aderenza difettosa dovuta alla presenza di sostanze estranee sulla superficie prima dell'applicazione del fissativo o per effetto di una dilatazione differenziale. L'adesivo contenuto nel fissativo non deve essere né rigido né fragile, anzi deve presentare una certa resistenza agli urti senza essere, però, troppo

⁹⁷⁸ Cfr. AA. VV., *Raccomandazioni per la redazione di progetti...*, op. cit., pp. 24-26.

flessibile, deve, inoltre, essere incolore e trasparente, e non deve alterare il cromatismo e la brillantezza della superficie da trattare, infine, deve presentare un'elevata resistenza biologica tale da non alimentare lo sviluppo di muffe o funghi, un'azione battericida potrebbe essere ottenuta con l'aggiunta di appositi additivi alla formula del fissativo. Oltre alla funzione meccanica, i fissativi assolvono anche un'azione protettiva dai raggi ultravioletti e dall'umidità, tanto allo stato liquido quanto allo stato di vapore. Il diluente utilizzato deve evaporare dalla superficie trattata in un tempo ragionevolmente breve, ma non ad una rapidità tale da provocare una condensazione d'acqua sulla superficie se l'atmosfera è molto umida⁹⁷⁹. Il fissativo andrà applicato con un pennello adottando tutte le precauzioni necessarie per evitare qualsiasi danneggiamento della superficie, in caso di necessità, si potrà stratificare il prodotto cercando di restare con una concentrazione al di sotto del 5% per evitare che il fissativo, invece di penetrare in profondità, formi sulla superficie un film continuo che rende la pittura brillante rischiando di provocare distacchi, pertanto ogni eccedenza dovrà essere accuratamente rimossa con un tampone imbevuto di solvente, si tratta di una pratica consolidata anche in condizioni estremamente sfavorevoli⁹⁸⁰.

In alcuni periodi dell'anno, la pellicola pittorica presenta un aspetto opaco a causa dell'irregolarità della superficie sia per la presenza di abrasioni che di **umidità**, in presenza di acqua, infatti, questo fenomeno si arresta in quanto quest'ultima va a riequilibrare la condizione igrometrica della superficie, in alcuni punti delle pareti dell'*Exedra*, infatti, specie nella parte basamentale dove si nota una presenza maggiore di umidità, si assiste, nei periodi più caldi, ad un'asciugatura della superficie che portano ad una diminuzione dell'aderenza delle particelle dei pigmenti, pertanto si ritiene opportuno intervenire, successivamente alla rimozione della causa della formazione dell'umidità, mediante l'utilizzo di un fissativo, compatibile con i materiali originali⁹⁸¹. Un aspetto fondamentale, nella scelta dei materiali da utilizzare non risiede solo nella compatibilità con le componenti su cui si va ad intervenire, ma anche sulla previsione e il controllo dei loro comportamenti nel tempo. Pertanto, è opportuno che la programmazione degli interventi sia abbastanza elastica in modo da poter consentire di apportare eventuali modifiche e varianti in modo da poter affrontare problemi conservativi non previsti e adeguare le prescrizioni alle nuove condizioni. Le sigillature delle creste murarie effettuate per la realizzazione della copertura lignea⁹⁸², come si è detto, per

⁹⁷⁹Cfr. AA. VV., *La conservazione delle pitture murali...*, op. cit., p. 229-243.

⁹⁸⁰*Ivi*, pp. 254-259.

⁹⁸¹*Ivi*, pp. 173-180.

⁹⁸²Cfr. *Lavori di consolidamento e restauro strutture della Casa di Sirico (Regio VII 1, 25.47), Pompei Scavi Intervento n. 10 in Grande Progetto Pompei*, Parco Archeologico di Pompei.

rispondere a pieno alle esigenze per le quali è stata realizzata, richiederebbe un intervento di isolamento mediante manto impermeabilizzante e traspirante o la realizzazione di controsoffittatura creando un'intercapedine d'aria, in quanto, come si può osservare, si assiste alla formazione di efflorescenza nell'intradosso della copertura. Se l'indagine diagnostica ha portato anche all'individuazione di una cattiva realizzazione delle sigillature allora risulterà indispensabile intervenire con rimozione e risigillatura dei colli murari in modo da evitare l'infiltrazione delle acque piovane e la formazione di umidità.

In seguito ai sopralluoghi effettuati, è stato possibile individuare una problematica relativa alle finestre che si trovano nella parte superiore delle pareti: in alcune ore del giorno i raggi solari colpiscono le superfici dipinte in maniera diretta rischiando di danneggiare la pellicola pittorica a causa delle **radiazioni ultraviolette**. Pertanto si propone un intervento di protezione delle superfici pittoriche dai raggi solari, attraverso delle schermature, impedendo, così, di alterare e deteriorare ulteriormente i pigmenti. Conclusi i lavori di restauro, per salvaguardare il bene, è indispensabile pianificare anche gli interventi di **manutenzione** e di **monitoraggio**, in modo da garantire la possibilità di prendere adeguati provvedimenti tempestivamente. La sorveglianza dell'opera trattata, il controllo delle condizioni ambientali e delle loro reazioni, le misure preventive o di mantenimento periodico, ne sono il complemento indispensabile⁹⁸³. Un altro aspetto fondamentale in fase di restauro è quello di consentire un'agevole **accessibilità** anche per i portatori di handicap motori, e all'*Exedra* è possibile accedere solo attraversando l'intera *Domus Sirici*, pertanto si ritiene opportuno l'inserimento di apposite rampe di accesso removibili nei punti in cui sono presenti degli ostacoli. Inoltre, per poter consentire una fruizione anche ai non vedenti o ipovedenti, si prevede la realizzazione di mappe tattili con i dipinti riprodotti in rilievo e descrizioni in braille. Al fine di valorizzare e migliorare la visione delle pitture si propone uno studio dell'illuminazione, conferendo alla luce un importante ruolo nella comprensione critica delle pitture, anche attraverso evocazioni virtuali dei brani murari perduti. Gli apparecchi dovranno garantire l'efficacia tecnologica e l'inserimento compatibile, rispettare gli standard tecnici di sostenibilità, caratterizzarsi per rigore formale, minima invasività, corretta lettura dei materiali costitutivi e delle spazialità architettoniche, sicura affidabilità e agevole manutenibilità. Analogamente, dovrà garantirsi l'efficacia tecnologica e l'inserimento compatibile dei sistemi e condotti di alimentazione che costituiscono un fattore di particolare criticità per l'impatto sulle murature storiche, la relativa durabilità, le difficoltà di manutenzione dei tracciati. Devono, inoltre, essere rispettati i requisiti di comfort visivo,

⁹⁸³Cfr. AA. VV., *La conservazione delle pitture murali...*, op. cit., p. 9.

inteso come la condizione di soddisfazione delle esigenze di ordine visivo espresse dall'utente ed è determinato dal grado di prestazione visiva. I criteri di valutazione del comfort visivo sono legati alla valutazione dei livelli di illuminamento, alla distribuzione delle luminanze, alla limitazione di fenomeni di abbagliamento, al contrasto e alla direzionalità della luce, al colore della luce e alla resa cromatica, al risparmio energetico e all'efficienza globale dell'impianto. Dal punto di vista spettrale, la luce deve poter essere controllata con l'impiego di filtri per la riduzione delle radiazioni UV e IR da applicare sulle sorgenti luminose, o mediante la scelta di sistemi di illuminazione con emissione priva di queste componenti dannose, quali i sistemi a LED e a fibre ottiche. Il progressivo diffondersi dell'uso di sorgenti di luce a stato solido (SSL) e in particolare di LED a luce bianca o LED colorati, offre diversi vantaggi, che vanno dalla miniaturizzazione della sorgente di luce alla elevata durata di vita, circa 50'000 ore, dalla bassa tensione di alimentazione alla possibilità di regolare in continuo il flusso luminoso emesso. Tra gli elementi degli impianti di illuminazione per i beni culturali assume oggi un'importanza particolare il sistema di controllo: la possibilità di variare il colore o l'intensità della luce emessa dai diversi apparecchi presenti nell'impianto sulla base di una regia preprogrammata, consente di realizzare un'illuminazione dinamica essenziale per molte delle funzioni scenografiche della luce. Oggi l'applicabilità di questi sistemi nel settore dei beni culturali risulta ulteriormente favorevole grazie al diffondersi di sistemi wireless che consentono di effettuare le stesse operazioni di attuazione e monitoraggio senza la necessità di cablare i dispositivi necessari sugli elementi di impianto e in ambiente. Legato alla progettazione della luce, vi è lo studio delle proiezioni multimediali sull'apparato murario nei punti in cui sono presenti le lacune, consentendo di incrementare e facilitare la comprensione dell'apparato pittorico, inteso come strumento di divulgazione culturale e di comunicazione. Attraverso le ricostruzioni digitali è possibile la riproduzione virtuale degli ambienti, del loro allestimento e uso, consentendo al visitatore di entrare nella vita dei luoghi e dei suoi abitanti. Luce, colore e suono sono normalmente gli strumenti che consentono la riproduzione delle scene di vita del passato e l'immersione sensoriale ed emozionale del visitatore. Il progetto dell'intervento impiantistico, così come tutti gli interventi conservativi proposti, deve sempre possedere il requisito della reversibilità e della flessibilità⁹⁸⁴.

⁹⁸⁴Cfr. AA. VV., *Illuminazione e controllo ambientale: problematiche e criteri di intervento*, in AA. VV., *Mostrare l'archeologia, Per un manuale-atlante degli interventi di valorizzazione*, Umberto Allemandi & C., Milano 2013, pp. 86-101.

Bibliografia

P. S. Bartoli, G. P. Bellori, *Le pitture antiche del sepolcro de Nasoni nella via Flaminia disegnate ed intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli, descritte e illustrate da Gio: Pietro Bellori*, Roma 1680.

C. Celano, *Notizie del bello e dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forestieri date dal canonico Carlo Celano napoletano divise in dieci giornate*, nella Stamperia di Gianfranco Paci, Napoli 1692.

P. S. Bartoli, F. Bartoli, G. P. Bellori, *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del Sepolcro de'Nasoni disegnate, e intagliate alla similitudine degli Antichi Originali da Pietro Santi Bartoli e Francesco Bartoli suo figliolo descritte, et illustrate da Gio: Pietro Bellori e Michelangelo Causei de la Chausse*, Roma 1706.

A. P. Orlandi, *Abecedario pittorico dell'autore ristampato, corretto e accresciuto di moltissimi professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Bologna 1719.

F. Bonanni, *Trattato sopra la Vernice detta comunemente Cinese*, Roma 1720.

G. P. Bellori, *Le Vite de Pittori, scultori ed architetti moderni co'loro ritratti al naturale scritte da Gio. Pietro Bellori in questa seconda edizione accresciute colla vita e ritratto del cavaliere D. Luca Giordano e dedicate all'illustriss. signore e padrone colendissimo il signore D. Giuseppe Stendardo regio architetto*, ed. Mascardi erede, Roma 1728.

G. Bottari, *Prefazione e note*, in R. Borghini, *Il Riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura e della scultura si favella, de'più eccellenti pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Appresso Giorgio Marescotti, Firenze 1584,

B. De Dominici, *Vite di pittori, scultori ed architetti napoletani*, volume 2, ed. Nella Stamperia del Ricciardi, Napoli 1742-1745.

N. Zabaglia, *Castelli e ponti di maestro Nicola Zabaglia con alcune ingegnose pratiche, e con la descrizione del trasporto dell'obelisco vaticano, e di altri del Cavaliere Domenico Fontana*, ed. Pagliari Niccolo & Pagliari Marco, Roma 1743.

M. Venuti, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano ritrovata vicino a Portici, villa della maestà del re delle Due Sicilie distesa dal cavaliere marchese don Marcello de Venuti...*, Stamperia del Barnabò e Lazzarini, Venezia 1748, ristampa anastatica con saggio introduttivo di F. Strazzullo dell' ed. del 1748, Benincasa, Roma 1990.

- A. F. Gori, *Notizie del Memorabile scoprimento dell'antica Città di Ercolano vicina a Napoli*, Stamperia Reale, Firenze 1748.
- S. Maffei, *Tre lettere del Signor Marchese Scipione Maffei*, stamperia del Seminario, Verona, 1748.
- A. F. Gori, *Symbolae litterariae, Opuscula varia philologica scientifica, antiquari. Signa lapides, numismata gemmas et monumenta Medij Aevi nuc prima edita complectentes, Decadi I*, volume II, Ex. Typ. Palladis, Romae 1751-1754.
- Ch. N. Cochin, *Lettre sur les peintures d'Herculanum aujourd'hui Portici*, Bruxelles 1751.
- A. C. Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques ed romaines*, Duchesne, Paris 1752-1767.
- Ch. N. Cochin, J. C. Bellicard, *Observations sur le antiquites de la ville d'Herculanum et la sculpture des Anciens, & une courte descrtiption de quelques des environs de Naples*, Jombert, Paris 1754.
- G. Bottari, *Dialoghi sopra le arti del disegno*, Ed. Benedini, Lucca 1754.
- A. Bayardi, *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati nella riscoperta città di Ercolano*, regia stamperia di S. M., Napoli 1755.
- D. Diderot, *L'histoire et el secret de la peinture a la cire*, Paris 1755.
- J. J. Barthélemy, *Voyage en Italie imprimé sur les letters originals écrites au comte de Caylus*, Paris 1801.
- G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Ed. a cura di S. Ticozzi, volume 8, Milano 1822-1825.
- Le Antichità di Ercolano di Ercolano esposte con qualche spiegazione*, volume 8, Napoli 1757-1792.
- J. B. Du Bos, *Reflexions, critiques sur la Poesie et sur la Peinture*, Desdra 1760.
- J. J. Winckelmann, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen: an den Hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichsgrafen von Bruehl*, G.C. Walther, Dresden 1762 traduzione italiana con nota introduttiva e appedice di F. Strazzullo, *Le scoperte di Ercolano*, Liguori, Napoli 1981.
- J. J. Winckelmann, *Nachrichten von dem neuesten herculainischen Entdeckungen*, G. C. Walther Dresden 1764.
- M. Zarrillo, *Giudizio dell'opera dell'Abbate Winckelmann intorno alle scoperte di Ercolano contenuto in una lettera ad un amico*, Napoli 1765.
- J. J. Lalande, *Voyage d'un francais en Italie, fait dans les années 1765-1766, contenant l'histoire et les anecdocts les plus singulières de l'Italie et sa description, les moeurs, les usages, le*

gouvernement, le commerce, le litterature, les arts; l'historia naturelle et antiquités, volume 8, Troisième édition, Paris 1769, ed. Genève 1790.

W. Hamilton, *Account of the Discoveries at Pompeii*, ed. Bower William & Nichols J., London 1770.

J. C. Richard Abbè di Saint Non, *Voyage pittoresque, ou description du royaume de Naples et de Sicilie, orné de cartes, plans, vues, figures, vignettes et culs de lampe*, volume 4, Jacques- Gabriel Clousier, Paris 1781-1786.

P. Signorelli, *Discorso istorico preliminare*, in *Atti della Reale Accademia delle Scienze e Belle Lettere di Napoli, Dalla Fondazione sino all'anno 1787*, Ed. Donato Campo, Napoli 1788.

J. J. Winckelmann, *Storia delle arti e del disegno presso gli antichi*, tradotta dal tedesco, corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea, Roma 1784.

V. Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e de' romani pittori*, Stamperia Reale, Parma 1787.

Atti della Reale Accademia delle Scienze e Belle Lettere di Napoli dalla sua fondazione all'anno 1787, Napoli 1787.

J. P. Hackert, *Lettera a Sua Eccellenza il Signor Cavaliere Hamilton inviato straordinario di Filippo Hackert. Sull'uso della vernice nella pittura*, Napoli 20 Dicembre 1787.

R. Ghelli, *Risposta alla Lettera del Sig. Filippo Hackert*, in *Giornale delle Belle arti*, Roma 1788.

G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, volume 2, ed. Terres fratelli, Napoli 1788-1789.

V. Ruffo, *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, ed. Michele Morelli, Napoli 1789.

L. Lanzi, *Storia pittorica dell' Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVII secolo*, ed. Giuseppe Ramondini, Bassano del Grappa 1789.

M. G. Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, ed. Gabinetto Letterario <Napoli>, Napoli 1792.

C. Celano, *Notizie del Bello dell'antico e del curioso che contengono le Reali Ville di Portici, resina, lo scavamento di Pompeiano, Capodimonte, Cardito, Caserta e S. Leucio continuazione all'opera di C. Celano a spese di Salvatore Palermo*, Napoli 1792.

G. Fabbroni, *Antichità vantaggi e metodi della pittura encausta. Discorso letto nella pubblica adunanza della R. Accademia Economica di Firenze il di 10 Settembre 1794*, in *Annali di Chimica e d'Istoria Naturale*, XIII, 1794.

- Accademia Ercolanese, *Gli Ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incise in rame*, parti: parti I-II in volume 1, parte I: 1796, parte II: 1808, Regia Stamperia, Napoli 1796-1808.
- Ch. De Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Paris 1798, traduzione italiana *Viaggio in Italia. Lettere familiari raccolte delle lettere italiane 1739-1740*, Laterza, Roma - Bari 1793.
- C. J. Pinot Duclos, *Voyage En Italie, Ou Considerations Sur l'Italie*, ed. Chez Des Essart, Parigi 1797.
- M. l'Abbé Barthelemy, *Voyage en Italie*, ed. F. Buisson, Paris 1801
- G. D'Ancora, *Lezioni pratiche circa l'imitazione dell'Antico nelle arti del Disegno per uso della Reale accademia Napolitana del disegno e pittura*, Stamperia Reale, Napoli, 1803-08.
- J. A. Chaptal, *Sur quelques couleurs trouvees à Pompei*, in *Annales de Chinie*, 70, 1809.
- D. Romanelli, *Viaggio a Pompei, a Pesto e di ritorno a Ercolano, Colla illustrazione di tutti i monumenti scoperti colle piante delle tre distrutte città*, ed. Perger, Napoli 1811.
- P. Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie dalla venuta delle Colonie straniere sino ai nostri giorni*, volume VI, ed. Vincenzo Orsino, Napoli 1811.
- F. De Clarac, *Fouille faite à Pompèi en présence de S. M. la Reine des Deux Sicilies le 18 Mars 1813*, raccoglie gli articoli apparsi nel Jouranal francais de Naples del 4, 5, 6, 7 Avril 1813.
- L. Cicognara, *Storia della scultura*, Tipografia Picotti, Venezia 1813-1818.
- H. Davy, *Some experiments and observations on the colours used in painting by Ancients*, in *Philosophical Transactions*, 105, Londra 1815.
- D. Romanelli, *Viaggio a Pompei a pesto e di ritorno*, parte prima, Tipografia Angelo Trani, Napoli 1817.
- N. Covelli, *Progetto di un piano di un corso applicato alle arti*, in *Giornale Enciclopedico di Napoli*, tomo IV, tipografia del giornale enciclopedico, Napoli 1818.
- F. Lancellotti, *Piano di un corso di chimica applicata alle arti di Francesco Lancellotti: Professore aggiunto della cattedra di chimica nella Regia Università degli Studi. Socio ordinario del Regale Istituto dell'Incoraggiamento e della Società Pontaniana. Fatto per ordine della commissione di pubblica istruzione*, Napoli 1818.
- L. Cicognara, *Al mio amico Sig. Marchese Gino Capponi*, in *Antologia*, V, Ottobre 1822.
- G. B. Finati, *Il Regal Museo Borbonico descritto da Giovan Battista Finati*, ed. Stamperia Reale, Napoli 1822.
- C. Ridolfi, *Lettera del M. Ridolfi al Prof. Petrini contenente l'esame chimico di un antico dipinto all'encausto*, in *Antologia*, VII, Agosto 1822.

- L. Cicognara, *Dal distacco delle pitture a fresco*, in *Antologia*, XVIII, Maggio 1825.
- A. De Jorio, *Description de quelques Peintures Antiques qui existent au Cabinet du Royal Musée Bourbon de Portici*, de l'Imprimerie Francaise, Napoli 1825.
- L.P, *Ornatissimo sig. Direttore dell'Antologia*, in *Antologia*, XX, Dicembre 1825.
- N. Covelli, *Rapporto su le olive e su la sostanza butirosa trovata in Pompei il 4 Agosto 1826*, in *Giornale del Regno delle due Sicilie*, n. 261, 11 Novembre 1826.
- C. Bonucci, *Pompei descritta, da Carlo Bonucci architetto, seconda edizione contenute le scoperte sino a 9 Luglio del 1826*, Editori Da Torchi di Raffaele Miranda, Napoli 1826.
- A. De Iorio, *Notizie sugli Scavi di Ercolano*, Stamperia Reale, Napoli 1827.
- G. G. Baruffaldi, *Vita di Antonio Contri. Ferrarese pittore e rilevatore di pitture da muri*, Venezia 1834.
- A. De Jorio, *Guida di Pompei con appendici sulle sue parti più interessanti*, Ed. della Stamperia e cartiera del fibreno, Napoli 1836.
- P. Colletta, *Storia del reame di Napoli dal 1734 al 1825*, a cura di G. Capponi, Capolago 1839 (ed. a cura di A. Bravo, Torino 1975).
- G. Castaldi, *Della Regale Accademia Ercolanense dalla sua fondazione sinora, con cenno biografico de' suoi soci ordinari*, Tip.Porcelli, Napoli 1840.
- F. M. Avellino, *Il Tempio di Iside a Pompei*, Stamperia Reale, Napoli 1851.
- F. Kuhlmann, *Dalle calci idrauliche dei cementi e delle pietre artificiali*, in *Giornale dell'Ingegnere, Architetto e Agronomo*, volume 2, Milano 1855.
- G. Fiorelli, *Pompeianarum antiquitatum Historia*, volumi 1-2, Napoli 1860.
- G. Minervini, *Scavamenti di Pompei*, in *Bollettino archeologico Napolitano*, nuova serie, anno 1, Dello Stabilimento tipografico di Giuseppe Cattaneo, Napoli 1860-1862.
- J. W. Goethe, *Italianische Reise*, Stuttgart 1862-1863, traduzione italiana di E. Castellani, *Viaggio in Italia*, ed. Mondadori, Milano 1983.
- C. Ruspi, *Metodo per distaccare gli affreschi dai muri e riportarli sulle tele proposto del Cav. Carlo Ruspi*, Roma 1864.
- G. Fiorelli, *Descrizione di Pompei*, volumi 1-2, Tip.Italiana, Napoli 1875.
- M. Ridolfi, *Scritti d'arte e d'antichità*, Successori Le Monnier, Firenze 1879.
- C. Minieri Riccio, *Cenno storico delle accademie fiorite nella città di Napoli*, in *Archivio storico per le province napoletane*, IV, 1879; V, 1880.
- M. Ruggiero, *Dagli scavi di Stabia dal 1749 al 1782*, Tip. dell' Accademia Reale delle Scienze, Napoli 1881.

- M. Ruggiero, *Dagli scavi di antichità delle province di terraferma dell'antico Regno di Napoli dal 1743 al 1876*, Napoli 1888.
- G. Secco Suardo, *Il restauratore dei dipinti*, ed U. Hoepli, Milano 1894..
- M. Schipa, *Per l'addobbo, l'ingrandimento e le decorazioni della Reggia di Napoli alla venuta di Carlo di Borbone*, in *Napoli Nobilissima*, XI, 1902.
- F. Nicolini, *Lettere inedite di Bernardo Tanucci a Ferdinando Galiani*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXIX, 1904.
- G. Ceci, *Il palazzo degli Studi*, in *Napoli Nobilissima*, XVII, 1906.
- Don Fastidio, *Il Museo sotto i Borboni*, in *Napoli Nobilissima*, XV, 1906.
- D. Bassi, *Altre lettere inedite del P. Piaggio e spigolature delle sue memorie*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXIII, 1908.
- Ercolano e Pompei, Piccola antologia Winckelmanniana*, a cura del Comune di Napoli nel III congresso archeologico internazionale, Ed. Giannini, Napoli 1912.
- L. Cavenaghi, *Il restauro e la conservazione dei dipinti. Conferenza di Luigi Cavenaghi*, estratto da Bollettino d'arte del Ministero Pubblica Istruzione, ed. Calzone, Roma 1912.
- G. Consoli Fiengo, *False pitture di Ercolano*, in *Napoli nobilissima*, II s., II 1921.
- V. Cuoco, *Scritti vari*, a cura di N. Cortese F. Nicolini, parte seconda, periodo napoletano 1806-1815, Laterza, Bari 1924.
- M. Schipa, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, Società Editrice Dante Alighieri, Milano 1923.
- B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, seconda edizione, Laterza, Bari 1931.
- A. Mauiri, *Gli studi di Antichità a Napoli nel Sette e Ottocento*, in *Rendiconti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere ed Arti della Società Reale*, nuova serie, XVII, 1973.
- M. Schipa, *Nel Regno di Ferdinando IV*, Vallecchi, Firenze 1938.
- A. Maiuri, *Picturae ligneis formis inclusae note sulla tecnica della pittura campana*, in, *Atti dell'Accademia dei lincei*, s. VII, volume I, 1940.
- E. Corti, *Untergang and Auferstehung von Pompeji und Herculaneum*, Muchen 1941, traduzione italiana a cura di S. Lupo, *Ercolano e Pompei. Morte e Rinascita di due città*, Einaudi, Torino 1957.
- M. Cagiano de Azevedo, *Il gusto del restauro*, Olympus, Roma 1948.
- A. De Franciscis, *Per una storia del Museo Nazionale di Napoli*, in *Archivio storico per le Province napoletane*, nuova serie, XXX, 1944-1946.
- M. Cagiano De Azevedo, *Una scuola napoletana di restauro di restauro nel XVII e XVIII secolo*, in *Bollettino ICR*, I, 1950.

- M. Cagiano de Azevedo, *Vernici settecentesche sulle pitture di Ercolano e Pompei*, in *Bollettino ICR*, I (1950), ed Istituto Poligrafico dello stato, Roma 1950.
- M. Cagiano de Azevedo, *Falsi settecenteschi di pitture antiche*, in *Bollettino ICR*, I, 1950, Ed. Istituto Poligrafico dello stato, Roma 1950.
- M. Cagiano de Azevedo, *La tecnica dei pittori romani*, in *Bollettino ICR*, III-IV, 1950, Ed. Istituto Poligrafico dello stato, Roma 1950.
- S. Augusti, *La tecnica dell' antica pittura parietale pompeiana*, in *Pompeiana. Raccolta degli studi per il secondo centenario degli Scavi di Pompei*, Napoli 1950.
- C. Brandi, *L'inchiesta sull'uso della cera nel restauro e questionario sull'uso della cera riguardo delle opere d'arte*, in *Bollettino ICR*, VII-VIII (1951), Ed. Istituto Poligrafico dello stato, Roma 1951.
- M. Cagiano de Azevedo, *Il primo uso delle grappe metalliche per fermare gli affreschi*, in *Bollettino ICR*, V-VI (1951) Ed. Istituto Poligrafico dello stato, Roma 1951.
- M. Cagiano de Azevedo, *Encausto e encaustica tura nella pittura murale romana*, in *Bollettino ICR*, X-XI (1952), Ed. Istituto Poligrafico dello stato, Roma 1952.
- M. Cagiano de Azevedo, *Conservazione e restauro presso i Greci e i Romani*, in *Bollettino ICR*, IX-X (1952), Ed. Istituto Poligrafico dello stato, Roma 1952.
- U. Procacci, *Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte*, in *Rivista d'arte*, XXX 1955.
- R. Longhi, *Per una mostra storica degli astrattisti*, in *Paragone*, 91, 1957.
- U. Procacci, *La tecnica degli antichi affreschi e il loro restauro e distacco*, in *Comitato della Mostra di affreschi staccati*, Ed. Tipografia Giuntina, Firenze 1958.
- C. Brandi, *Il restauro della pittura antica*, in *Bollettino ICR*, XXXIII 1958, Ed. Istituto Poligrafico dello stato, Roma 1958.
- M. Cagiano de Azevedo, *Tecniche della pittura parietale antica*, in *Bollettino ICR*, XXXIII, 1958.
- S. Augusti, *La tecnica della pittura murale di Ercolano*, in *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 34, 1959.
- R. Herbig, *Don Carlos de Borbòn, Excavador de Herculano y Pompeya*, in *Madridrer Mitteilungen*, I, 1960.
- J. J. Winckelmann, *Lettere italiane*, Ed. Feltrinelli, Milano 1961.
- J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, Torino 1961.
- J. J. Winckelmann, *Relazione a Gian Ludovico Bianconi*, in G. Zampa (a cura di), *Lettere italiane*, Feltrinelli, Milano 1961.

- S. Augusti, *Restauro e conservazione della pittura pompeiana*, in *Atti del VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica*, Roma 1961.
- K. Schedolf, *Vergenessenes Pompeji, Unveroffentliche Bilder romischen Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben*, Muchen 1962.
- F. Fernández Murga, *Roque Joaquin de Alcubierre, descubridor de Herculano, Pomoeya y Estabia*, in *Archivo Espanol de Archeologia*, XXXV, 1962.
- F. Strazzullo, *Un progetto di Murat per una Galleria di pittori Napoletani*, in *Napoli Nobilissima*, volume II, fasc.I, Maggio .giugno 1962, ed.Arte tipografica, Napoli 1962.
- E. Corti, *Dalla fortuita scoperta di Ercolano a quella di Pompei*, in *Ercolano e Pompei, Morte e rinascita*, Ed. Einaudi, Torino 1963.
- F. Fernandez Murga, *Los ingenieros espanoles Roque Joaquin de Alcubierre y Francois La Vega descubridores de Herculano, Pompeia y Estabia*, Facultad de Filosofia y Letras Madrid, Madrid 1964.
- M. Cagiano de Azevedo, *Restauro*, in *Enciclopedia dell'arte Antica*, VI, Roma 1965.
- A. Valente, *Per la storia delle collezioni d'arte dei musei di Napoli*, in *Archivio Storico per le Province napoletane del Regno*, A 84/85, 1966-1967.
- M. P. Rossignani, *Saggio sui restauri settecenteschi ai dipinti di Ercolano e Pompei*, in *Contributi dell'Istituto di Archeologia*, 1 1967.
- R. Minicuzzi, *Bernardo Tanuccci ministro di Ferdinando di Borbone 1759-1766*, Ed. Dedalo Libri, Bari 1967.
- S. Augusti, *I colori pompeiani*, ed.De Luca, Roma 1967.
- P. Mora, *Proposte della tecnica della pittura murale antica romana*, in *Bollettino ICR*, 1967.
- P. Mora, *La technique de la peinture murale romaine antique*, rapporto presentato alla riunione del Comité de l'Icom pour la conservation (Bruxelles, 6-13 settembre 1967)
- A. Barbet, C. Allag, *Techniques de preparation des parois dans la peinture murale romaine*, in *Melanges de l'Ecole Francais de Rome. Antiquité*, 84, 1972.
- F. Strazzullo, *Tutela del patrimonio artistico del Regno di Napoli sotto i Borboni*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, Nuova serie, XXI, 1972.
- A. Conti, *Storia del restauro e delle conservazione dell'opera d'arte*, Ed. Electa, Milano 1973.
- G. Rosi, *Un anonimo precursore del trasporto dei dipinti*, in *Bollettino d'Arte*, LVIII, 1973, 4.
- C. De Brosses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, Ed. Laterza, Bari 1973.
- A. De Franciscis, *L'esperienza napoletana del Winckelmann*, in *Cronache Pompeiane*, I, 1975.
- G. Alisio, *Siti Reali dei Borboni. Aspetti dell'architettura napoletana del Settecento*, ed. Officina, Roma 1976.

- P. Mora, L. Mora, P. Philippot, *La conservation des peintures murales*, ed. Compositori, Bologna 1977.
- A. Gonzàlez Palacios, *Il trasporto delle statue farnesiane da Roma a Napoli*, in *Antologia di Belle Arti*, 6, 1978.
- A. Pinelli, *Storia dell'arte e politica della tutela. Le lettres a Miranda di Quatreme de Quincy*, in, *Ricerche di storia dell'arte*, 8, 1878-79.
- N. Bevilacqua, *Documenti su Antonio, Raffaello Mengs, Sebastiano Conca, Luigi Vanvitelli, J. J. Winckelmann, G. B. Piranesi, la Fabbrica dei Cristalli e Specchi di Napoli, A. Kauffmann, le esportazione di opere e oggetti d'arte, G. Vasi, le tele di G. B. Draghi nel Palazzo Reale di Capodimonte, la collocazione di vari dipinti nei Palazzi Reali di Napoli e Capodimonte*, in N. Spinosa (a cura di), *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, ed. Società editrice Napoletana, Napoli 1979.
- F. Bologna, *Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo*, in *La parola del passato*, 188, 1979.
- C. Finzi, *Un ministro archeologo, gli scavi di Ercolano nell'epistolario di Bernardo Tanucci*, in *Pompei 79, XIX Centenario*, supplemento al n. 15 di *Antiqua*, IV, 1979.
- F. Zevi, *Pompei 79: raccolta di studi per il decimo nono centenario dell'erudizione vesuviana*, Ed. G. Macchiaroli, Napoli 1979.
- F. Zevi. *La Civiltà del 700 a Napoli, 1734-1799*, Centro di, Firenze 1980.
- F. Strazzullo, *Le manifatture d'arte di Carlo di Borbone*, Liguori, Napoli 1979.
- F. Strazzullo, *Documenti del Ing. Rocco Alcubierre scopritore di Ercolano*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, nuova serie, Ed. Giannini, Napoli 1980.
- F. Longo Auricchio, M. Capasso, *Nuove accensioni al dossier di Padre Piaggio*, in *Contributi alla storia della Officina dei Papiri Ercolanesi*, Napoli 1980.
- I. Brigantini, M. De Vos, *La documentazione della decorazione pompeiana nel Settecento e nell'Ottocento*, in *Pompei 1748-1980: i tempi della documentazione*, catalogo della mostra (Roma-Pompei) a cura dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Pompei 1981.
- J. C. Richard abbè De Saint Non, *Voyage pittoresque, ou description du royaume de Naples et de Sicilie, Paris 1781-1786*, ristampa a cura di M. Vairo, Napoli 1981.
- J. J. Winckelmann, *Le scoperte di Ercolano*, a cura di F. Strazzullo, Liguori, Napoli 1981.
- C. De Seta, *Le scoperte archeologiche*, in *Architettura ambiente e società a Napoli nel '700*, Ed. Einaudi, Torino 1981.
- F. Zevi, *Gli scavi e la loro documentazione*, in *Pompei 1748-1980: i tempi della documentazione*, Ed. Multigrafica, Roma 1981.

- AA.VV., *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, E'cole nationale superieure des Beaux-arts; Ecole francaise de Rome; Soprintendenza archeologica di Napoli; Institut francais de Naples, catalogo della mostra, Parigi gennaio-marzo 1981, Napoli- Pompei aprile – luglio 1981, Gaetano Macchiaroli, Napoli 1981.
- O. Rossi Pinelli, *Artisti, falsari, o filologi? Da Cavaceppi a Canova. Il restauro della scultura tra arte e scienza*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 13-14, 1981.
- A. e M. De Vos, *Pompei Ercolano Stabia*, Laterza, Bari 1982.
- F. Strazzullo *I primi anni dello scavo di Ercolano nel diario dell'ingegnere militare Rocco Gioacchino Alcubierre*, in AA.VV. *La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive*, atti del Convegno internazionale, 11-15 Novembre 1979, Università degli studi di Napoli, Napoli 1982.
- A. Ottavi Canina, *Il Settecento e l'antico*, in F. Zevi (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all' Ottocento*, Torino 1982.
- L. A Scatozza Horicht, *Restauri alla collezione del Museo Ercolanese di Portici alla luce di documenti inediti*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, XXXI, 1982.
- A. Allroggen Bedel, *Gli scavi borbonici e la ricostruzione delle decorazioni parietali*, in *Melages de l'Ecole Francaise de Rome Antiquité*, 95, 1983, 2.
- A Allroggen Bedel, H. Kammer Grothaus, *Il Museo Ercolanese di Portici*, in *La villa dei Papiri*, supplemento a *Cronache Ercolanensi*, Supplemento, Ed. G. Macchiaroli, Napoli 1983.
- F. Longo Auricchio, *Gli scritti ercolanesi Di Winckelmann*, in *Cronache ercolanesi*, 13, 1983.
- U. Pannuti, *Il giornale degli scavi di Ercolano (1738-1756) in Atti ddella Accademia nazionale dei Lincei*, 380 (1983) serie 8, volume 26, fascicolo 3, Roma 1983.
- G. Torraca, *Chimica e restauro. La scienza per la conservazione*, Ed. Marsilio, Venezia 1984.
- I. Bragantini, F. Parise Bordoni, *Il quadro pompeiano nel suo contesto decorativo*, in *Dialoghi di archeologia*, s, III, 2, 1984.
- M. Fornaseri, *Nicola Covelli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1984.
- L. Mora, P. Mora, G. Zander, *Coloriture e intonaci nel mondo antico*, in *Intonaci coloriture nell'edilizia storica*, supplemento al *Bollettino d'Arte*, n.35-36, 1984.
- V. Trombetta, *L'edizione de le Antichità di Ercolano esposte*, in *Rendiconti dell'Accademia di archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, LIX, 1984.
- A. Gentile, *B. Tanucci nel Giudizio dei viaggiatori degli stranieri*, in *Archivio storico Terre di Lavoro*, Società di Storia Patria di Terra di Lavoro, Caserta 1985.
- A. Barbet, *La Peinture Murale Romaine: le styles decoratifs pompeiens*, Picard, Paris 1985.

- M. De Vos, *La ricezione della pittura antica fino alla scoperta di Ercolano e Pompei*, in *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*, S. Settis (a cura di), II, *I generi e i temi ritrovati*, Torino 1985.
- E. Chiosi, *La Reale Accademia Ercolanese. Bernardo Tanucci fra politica e antiquaria*, in R. Ajello e M. D'Addio (a cura di), *Bernardo Tanucci: statista, letterato, giurista*, Atti del Convegno Internazionale di studi per il secondo centenario 1783-1983, volume II, a cura di R. Ajello, e M. D'Addio, 2 voll., ed. Jovene, Napoli 1986.
- A. Allroggen Bedel, *Tanucci e la cultura antiquaria del suo tempo*, in R. Ajello e M. D'Addio (a cura di), *Bernardo Tanucci: statista, letterato, giurista*, Atti del Convegno Internazionale di studi per il secondo centenario 1783-1983, (Napoli 1983) a cura di R. Ajello, e M. D'Addio, 2 voll., ed. Jovene, Napoli 1986.
- F. Fernandez Murga, *Tanucci, Alcubierre e gli scavi dell'antichità*, in R. Ajello e M. D'Addio (a cura di), *Bernardo Tanucci: statista, letterato, giurista*, Atti del Convegno Internazionale di studi per il secondo centenario 1783-1983, volume II, (Napoli 1983) a cura di R. Ajello, e M. D'Addio, 2 voll., ed. Jovene, Napoli 1986.
- G. Guadagno, *Nuovi documenti del XVIII secolo per la storia degli scavi di Ercolano*, in *Cronache Ercolanesi*, 16, 1986.
- C. Mazzi, *Tommaso Puccini: un provinciale cosmopolita*, in *Bollettino d'Arte*, n. 37-38, 1986.
- M. R. Montiani Bensi, P. Bensi, *La cera e la paraffina nella pratica della conservazione dei dipinti murali XIX e XX secolo*, in *Manutenzione e Conservazione del Costruito fra tradizione e Innovazione*, II Convegno internazionale di Studi, (Bressanone 24-27 Giugno 1986), Padova 1986.
- S. Casiello, B. Sammarco, *Tecniche tradizionali di intervento per la conservazione delle strutture fuori terra nell'edilizia pompeiana*, in G. Biscotin (a cura di), *Manutenzione e Conservazione del costruito fra Tradizione e Innovazione*, Atti del Convegno di studi, Bressanone 24-27 1986.
- G. Torraca, *La conservazione delle pitture murali nel peristilio della Casa del Menandro a Pompei*, in *Rivista di Studi Pompeiani*, I, 1987.
- M. F. Represa Fernandez, *Las primeras excavaciones borbónicas en Pompeya, Herculano y Stabia (1738-1755)*, in *Revista de Arqueología*, VIII (1987), 76.
- F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano e le antichità*, in AA. VV., *Le antichità di Ercolano*, Banco di Napoli, Napoli 1988.
- Carlos III. *Cartas a Tanucci (1759-1763)*, a cura di M. Barrio, Madrid 1988.
- A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano 1988 (ristampa anastatica e accresciuta dell'ed. Milano 1973)

- M. F. Represa Fernandez, *El Real Museo di Portici (Nàpoles) 1750-1825: aproximación al conocimiento de la restauración, organización y presentación de sus fondos*, Valladolid 1988.
- S. Casiello, B. Sammarco, *Teorie, metodo e prassi nel restauro in un cantiere dei primi decenni dell'Ottocento a Pompei* in G. Biscotin (a cura di), *Il cantiere della conoscenza, Il cantiere del restauro*, Atti del convegno, Bressanone 1989.
- E. Chiosi, *Humanitates e scienze. La reale accademia napoletana di Ferdinando IV: storia di un progetto*, in *Studi Storici*, volume 30, (1989).
- F. Fernández Murga, *Carlo III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1989.
- G. Carbonara, *Disegnare per il restauro*, in *Disegnare, Idee, Immagini*, n. 0, ed. Cangemini, Roma 1989.
- P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Ed. Franco Angeli, Milano 1990.
- C. Knight, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Electa, Napoli 1990.
- P. L. Bianchetti, M. Campisi, C. Gratziu, A. Melucco Vaccaro, *La calcite spatica dell'intonaco romano*, in G. Biscotin (a cura di), *Superfici dell'architettura: le finiture*, Atti del convegno di studi, Bressanone 26-29 Giugno 1990, Ed. Il Progetto, Padova 1990.
- P. Liverani, *Rilavorazioni su sculture dei Musei vaticani*, in *Rendiconti dell'Accademia Pontaniana*, LXIII, (1990-1991).
- M. Pagano, *Metodologia dei restauri borbonici a Pompei e a Ercolano*, in *Rivista degli studi pompeiani*, V (1991-1992), Ed. l'Erma di Bretschneider.
- R. Ling, *Roman Painting*, Cambridge 1991.
- F. Strazzullo, *Marcello Venuti scopritore di Ercolano*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, nuova serie, volume 40, Giannini, Napoli 1991.
- G. Botticelli, *Metodologia di restauro delle pitture murali*, Ed. Centro di, Firenze 1992.
- P. Cinti, *L'intervento di restauro*, in *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauro dell'Iseo Pompeiano nel Museo di Napoli*, Ed. Arti S.p.A, Roma 1992.
- S. De Caro, *La scoperta, il santuario, la fortuna* in *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauro dell'Iseo Pompeiano nel Museo di Napoli*, Ed. Arti S.p.A, Roma 1992.
- R. Cantilena, *La conservazione ed il restauro dei dipinti pompeiani, tra Settecento e Ottocento*, in *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauro dell'Iseo Pompeiano nel Museo di Napoli*, Ed. Arti S.p.A, Roma 1992.

- M. G. Pacani, M. Seracini, S. Vannucci, *Materiali, tecniche e stato di conservazione*, in *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauro dell'Iseo Pompeiano nel Museo di Napoli*, Ed. Arti S.p.A, Roma 1992.
- P. Sanucci, *Tecnica di esecuzione e dei distacchi degli affreschi di età romana*, in *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauro dell'Iseo Pompeiano nel Museo di Napoli*, Ed. Arti S.p.A, Roma 1992.
- V. Papaccio, *Una memoria di F. Vega sul restauro*, in *Cronache Ercolanesi*, n. 23 (1993) editore Gaetano Macchiaroli.
- A. Allorggen Bedel, *Gli scavi di Ercolano nella politica culturale dei Borboni*, in L. Franchi dell'Orto (a cura di), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, Atti del convegno internazionale Ravello-Ercolano-Pompei, 30 Ottobre-5 Novembre 1998, l'Erma di Bretschneider, Roma 1993.
- N. Zanni, *Lettere di Camillo Paderni ad Allan Ramsay 1739-1740*, in *Eutopia*, II (1993), 2, Ed. Quasar.
- M. De Vos, *Camillo Paderni, la tradizione romana e collezionisti inglesi*, in L. Franchi dell'Orto (a cura di), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, Atti del convegno internazionale Ravello-Ercolano-Pompei, 30 Ottobre-5 Novembre 1998, l'Erma di Bretschneider, Roma 1993.
- M. Forcellino, *La formazione e il metodo di Camilo Paderni*, in *Eutopia*, II, 3, 1993.
- M. Torrini, *La discussione sulle scienze*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e civiltà della Campania. Il Settecento*, ed. Electa, Napoli 1994.
- S. Pesenti, *Giornale dell'Ingegnere, Architetto e Agronomo, 1853-1867*, in *Tema. Tempo Materia Architettura*, ed. Franco Angeli, Milano 1994.
- M. Pagano, *Gli scavi di Ercolano nelle Memorie del padre Piaggio*, in *Cronache Ercolanesi*, n. 24 (1994).
- M. G. Barberini, C. Gasparri (a cura di), *B. Cavaceppi scultore romano*, in catalogo della mostra di (Roma 1994) a cura di M.G. Barberini e C. Gasparri, ed. F.lli Palombi, Roma 1994.
- F. Zevi, *Sul tempio di Iside a Pompei*, in *La parola del passato*, 49, 1994.
- A. Fittipaldi, *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra il 700 e l'800*, Ed. Luciano, Napoli Luglio 1995.
- E. Tagliatela, *Michele Arditi (1746-1838) Tra scavo e Museo.*, in A. Fittipaldi, *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra il 700 e l'800*, Ed. Luciano, Napoli Luglio 1995.

- A. Ferri Missano, *Nuove fonti per la storia dei musei napoletani dell'età borbonica: la testimonianza di Tommaso Puccini*, in A. Fittipaldi, *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra il 700 e l'800*, Ed. Luciano, Napoli Luglio 1995.
- P. D'Alconzo, *'acciò questo Regno non vada sempre più impoverendosi di ciò che abbonda...'* La prima legislazione di tutela dei beni culturali del Regno di Napoli sotto Carlo di Borbone, in A. Fittipaldi, *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra il 700 e l'800*, Ed. Luciano, Napoli Luglio 1995
- C. Mazzi, *Paesi figure e gallerie d'arte: il soggiorno napoletano di Tommaso Puccini*, in F. Amirante, F. Angelillo, P. D'Alconzo (a cura di), *Libri per vedere. Le guide storiche-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, catalogo della mostra, Atti del convegno Napoli 1992, ed. Scientifiche italiane, Napoli 1995.
- AA.VV. *Pompei. Pitture e mosaici, X, La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1995.
- I. Bragantini, V. Sampaolo, *Le pitture di Pompei nei disegni dell'Archivio della Soprintendenza Archeologica di Napoli*, in *Pompei. Pitture e mosaici, X, La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1995.
- V. Gheroldi, *Le vernici al principio del Settecento. Studi sul Trattato di Filippo Bonanni*, ed. Turris, Cremona 1995.
- AA. VV., *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogo della mostra Parma-Monaco-Napoli 1995, Ed. Electa, Milano 1995.
- L. Martino, *Dalla Galleria delle cose rare di Parma al Museo di Capodimonte. Gli oggetti d'arte di Casa Farnese*, in N. Spinosa (a cura di), *La Collezione Farnese: Le arti decorative*, Ed. Electa, Napoli 1996.
- P. Bensi, *Scienziati e restauratori nell'Italia dell'Ottocento. Una difficile convivenza*, in *Giovanni Secco Suardo: La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, Atti del convegno internazionale di studi, Bergamo 9-11 Marzo 1995, *Bollettino d'arte*, Supplemento n.96, ed Istituto poligrafico della Zecca dello Stato, Roma 1998.
- A. Milanese, *Il piano dell'Arditi del 1808 sui musei provinciali: centro e periferia nella tutela nella tutela*, in *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle Collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, (a cura di) S. De Caro -M.Borriello, Catalogo della Mostra, Ed. Electa, Napoli 1996.
- C. Knight, *Lettere di Camillo Paderi alla Royal Society di Londra (1739-1758)*, in *Rendiconti della Accademia di Archeologia e Belle arti*, N.S., 66 (1996).

- M. Pagano, *Gli architetti direttori degli scavi di Pompei: regole e iniziative sul restauro archeologico in epoca borbonica*, in S. Casiello (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia 1996.
- G. Prisco, *La collezione Farnesiana di sculture dallo studio di Carlo Albacini al Real Museo Borbonico*, in AA. VV., *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogo della mostra Parma-Monaco-Napoli 1995, Ed. Electa, Milano 1995.
- O. Rossi Pinelli, *Cultura del frammento e orientamenti nel restauro*, in *Giovanni Secco Suardo: La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, Atti del convegno di Studi, Bergamo 9-11 Marzo 1995, in *Bollettino d'Arte*, supplemento al n. 98 (1996).
- P. G. Guzzo, *Il Museo archeologico: quadro istituzionale e possibili scenari di sviluppo in Europa*, in R. Francovich, A. Zifferero (a cura di), *Musei e Parchi archeologici*, IX Ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in Archeologia, Certosa di Pontignano 15-21 dicembre 1997, quaderni del dipartimento di Archeologia e storia delle arti, ed All' insegna del giglio, Firenze 1999.
- A. Barbet, *La tecnica pittorica*, in A. Donati (a cura di), *Romana Pictura, La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, catalogo della mostra di Rimini, Palazzi del Podestà e dell'Arengo, 28 Marzo-30 Agosto 1998, Ed. Electa, Venezia 1988.
- A. Barbet, C. Allag, *La peinture romaine du peintre au restaurateur*, Office du Tourisme, Saint-Savin 1997; traduzione italiana, G. Ciurletti, D. Scagliarini Corlàita (a cura di), *La pittura romana dal pictor al restauratore*, catalogo della mostra, Trento Bologna 2000, University Press Bologna 2000.
- M. Pagano, *Ercolano e il Padre Piaggio nel viaggio a Napoli di Tommaso Puccini (1783)*, in *Cronache Ercolanesi*, 27(1997).
- T. Caianiello, *Restauri di sculture antiche a Portici*, in *Dialoghi di Storia dell'arte*, VI, 1988.
- F. Strazzullo, *Marcello Venuti scopritore di Ercolano*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, nuova serie, volume 40, Ed. Giannini, Napoli 1997.
- E. Chiosi, A. D'Iorio, *I Primi scavi di Ercolano. Uomini e cose di una grande impresa*, in AA. VV., *Il Vesuvio e le città vesuviane 1730-1860. In memoria di Georges Vallet*, Atti del Convegno, Napoli 28-30 Marzo 1996, Napoli 1998.
- M. Pagano, *I diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabia di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810). Raccolta e studio di monumenti inediti*, Soprintendenza Archeologica di Pompei, L' Erma Bretschneider, Roma 1997 .
- A. Castorina, F. Zevi, *Antiquaria napoletana e cultura toscana nel Settecento*, in AA. VV., *Il Vesuvio e le città vesuviane 1730-1860. In memoria di Georges Vallet*, Atti del Convegno, Napoli 28-30 Marzo 1996, Napoli 1998.

- M. Pagano, *La Scoperta di Ercolano*, in AA. VV., *Il Vesuvio e le città vesuviane 1730-1860. In memoria di Georges Vallet*, Atti del Convegno, Napoli 28-30 Marzo 1996, Napoli 1998.
- P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia, volume 1, Dai Neoclassici ai Puristi, 1780-1861*, Einaudi, Torino 1998.
- A. De Simone, *Il Progetto di scavo di Ercolano e della villa dei Papiri*, in AA. VV., *Il Vesuvio e le città vesuviane 1730-1860. In memoria di Georges Vallet*, Atti del Convegno, Napoli 28-30 Marzo 1996, Napoli 1998.
- S. De Caro, C. Murat, *Michele Arditi e Pompei*, in AA. VV., *Il Vesuvio e le città vesuviane 1730-1860. In memoria di Georges Vallet*, Atti del Convegno, Napoli 28-30 Marzo 1996, Napoli 1998.
- L. Garcia, Y. Garcia, *Nova Bibliotheca Pompeiana. 250 anni di bibliografia archeologica*, volume 2, Soprintendenza Archeologica di Pompei, Monografie, 14, Ed. Bardi, Roma 1998.
- A. Donati (a cura di), *Romana Pictura, La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, catalogo della mostra di Rimini, Palazzi del Podestà e dell'Arengo, 28 Marzo-30 Agosto 1998, Ed. Electa, Milano 1988.
- P. D'Alconzo, *L'anello del re. Tutela del patrimonio storico-artistico del Regno di Napoli (1734-1830)*, Ed. Edifir, Firenze 1999.
- F. Strazzullo, *Alcubierre-Weber-Paderni: un difficile tandem nello scavo di Ercolano-Pompei-Stabia*, in *Accademia di Archeologia lettere e belle arti*, Napoli 1998, stampa 1999.
- AA. VV., *La conservazione delle pitture murali*, Editrice Compositori, Bologna 1999.
- C. Brandi, *La teoria del restauro*, Ed. Einaudi, Torino 2000.
- G. C. Grillini, *Indagini scientifiche sugli intonaci, le coloriture e le finiture: metodologia analitica*, in *Dossier: idee, strumenti e materiali per il progetto*, n. 2, Maggioli Editore, 2000.
- P. Cufino, *Conservazione e restauro: gli interventi dell'accademia delle Belle Arti*, in *Beni culturali nell'Ottocento*, Atti del convegno di studi, Napoli 5-6 Novembre 1997, Roma 2000.
- M. Pagano, *Gli scavi di Ercolano e di Pompei nella politica culturale dei Borbone*, in *Beni culturali nell'Ottocento*, Atti del convegno di studi, Napoli 5-6 Novembre 1997, Ministero dei beni e le Attività culturali, Roma 2000.
- P. D'Alconzo, *La tutela dei beni artistici e archeologici nel Regno di Napoli dalla Repubblica alla Restaurazione: provvedimenti francesi e revanscismo borbonico*, in *Beni culturali nell'Ottocento*, Atti del convegno di studi, Napoli 5-6 Novembre 1997, Ministero dei beni e le Attività culturali, Roma 2000.
- O. Sachs, *Zio Tungsteno, Ricordi di un'infanzia chimica (2001)*, Adelphi, Milano 2002.
- S. De Caro, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Ed. Electa, Napoli 2001.

- S. Adamo Muscettola, *Problemi di tutela a Pompei nell'Ottocento: il fallimento del progetto di esproprio murattiano*, in P. Guzzo (a cura di), *Pompei: Scienza e Società*, Atti del Convegno internazionale, Napoli 25-27 Novembre 1998, ed Electa, Milano 2001.
- P. D'Alconzo, *Picturae excisae Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi tra XVIII e XIX secolo*, Ed. l'Erma di Bretschneider, Roma 2002.
- G. Prisco, *La ricerca delle vernici dal primo ottocento all'Unità*, in M. I. Catalano, G. Prisco (a cura di), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del convegno internazionale di studi, Napoli 14-16 Ottobre 1999, in *Bollettino d'Arte*, volume speciale 2003, Ed. Istituto Poligrafico della Zecca, Roma 2003.
- A. Rorro, *Prime analisi chimiche sulle pitture murali antiche*, in M. I. Catalano, G. Prisco (a cura di), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del convegno internazionale di studi, Napoli 14-16 Ottobre 1999, in *Bollettino d'Arte*, volume speciale 2003, Ed. Istituto Poligrafico della Zecca, Roma 2003.
- I. Bragantini, *La documentazione degli affreschi antichi*, in M. I. Catalano, G. Prisco (a cura di), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del convegno internazionale di studi, Napoli 14-16 Ottobre 1999, in *Bollettino d'Arte*, volume speciale 2003, Ed. Istituto Poligrafico della Zecca, Roma 2003.
- L. Vlad Borrelli, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Ed. Viella, Roma 2003.
- G. Prisco, *Pictura excisae per una storia del restauro dei dipinti da scavo alla corte di Napoli*, in *Bollettino ICR*, nuova serie, n. 8-9, gennaio – dicembre 2004.
- S. Adamo Muscettola, recensione a P. D'Alconzo, *Picturae excisae Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi tra XVIII e XIX secolo*, Ed. l'Erma di Bretschneider, Roma 2002, in *Napoli Nobilissima*, 5 serie, Ed. Arte tipografica, Napoli 2004.
- G. Prisco, A. Guglielmini, D. Mazzeschi, C. Barnaba, *Per la storia del restauro della casa Vettii in Pompei: una nuova applicazione del diagramma del flusso stratigrafico*, in *Bollettino ICR*, nuova serie, n. 8-9, gennaio – dicembre 2004.
- Decreto Legislativo 22 Gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 Luglio 2002, n. 137 (G.U. n. 45 del 24 Febbraio 2004, s.o. n. 28).
- A. Rodriguez, *Vaciados del siglo XVIII de la Villa del los Papiros de Herculano en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, in *Boletin de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2005.
- P. D'Alconzo G. Prisco, *Restaurare, risarcire, supplire. Slittamenti semantici ed evidenze materiali: alle origini di una vernice per i dipinti vesuviani*, in *Bollettino ICR*, nuova serie, n. 10-11, Gennaio–Dicembre, 2005.

- M.I. Catalano, *Napoli, Roma, Desdra: il dibattito sulle vernici tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo*, in Bollettino ICR, nuova serie, Numero 10-11, Gennaio/ Dicembre 2005.
- M. Dezzi Bardeschi *Per una storia di consolidamento chimico-fisico dei materiali*, in M. Della Costa, G. Carbonara (a cura di), *Memoria e Restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, Ed. Franco Angeli, Milano 2005.
- M. Pagano, *I primi anni di scavo di Ercolano, Pompei e Stabia, Raccolta di studio di documenti e disegni inediti*, Ed. l'Erma di Bretschneide, Roma 2005.
- L. Mellilo, *Dai cunicoli ercolanesi al Museo di Napoli. Conservazione e restauro dei 'quadri' dell'area vesuviana*, in *Rosso Pompeiano, la decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e Pompei*, catalogo della mostra promossa dalla soprintendenza Archeologica di Roma, Soprintendenza per i Beni archeologici delle province di Napoli e Caserta, Roma 20 Dicembre 2007–31 Marzo 2008, Ed. Electa Milano 2007.
- M. L. Nava, *Le testimonianze pittoriche della città vesuviana nel Museo archeologico Nazionale di Napoli*, in *Rosso Pompeiano, la decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e Pompei*, catalogo della mostra promossa dalla soprintendenza Archeologica di Roma, Soprintendenza per i Beni archeologici delle province di Napoli e Caserta, 20 Dicembre 2007–21 Marzo 2008, Ed. Electa, Roma 2007.
- G. Prisco, *Il rinvenimento di un affresco con Vittoria: un lieto presagio per la dinastia murattiana*, in *Rivista di studi Pompeiani*, XVIII (2007).
- A. Pompli, *Vittorio Spinazzola e la tutela degli affreschi pompeiani: un inedito documento d'archivio*, in *Rivista di Studi Pompeiani*, volume 18, ed l'Erma Bretschneider, Roma 2007.
- C. Arrighi, A. Laino, *Una vernice "alla cinese" di Stefano Moriconi sui dipinti di Ercolano e Pompei. Fonti, lessico, e sperimentazioni*, in *Bollettino ICR*, nuova serie, n. 15, Luglio-Dicembre, 2007.
- M. Toscano, *Giuseppe Canart da scultore a conservatore 1738–1790*, in Regina Poso (a cura di), *Riconoscere un patrimonio*, atti del seminario di studi, Lecce 17-19 Novembre 2006, Editore Mario Congedo Galatina, 2007.
- E. Siotto, *Tecniche di stacco trasporto foderatura e incassatura dei siti vesuviani nell'Ottocento alla luce di documenti inediti*, in *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, s. IX, XVIII, 1, 2007.
- A. Porzio, *Nel regno di Flora. Giuseppe Canart (1713–1791) e il restauro della scultura di Portici*, in R. Cantilena e A. Porzio (a cura di), *Herculanense Museum, Laboratorio sull'Antico nella Reggia di Portici*, Milano 2008.
- O. Scognamiglio, *I dipinti di Gioacchino e Carolina Murat. Storia di una collezione*, ed. Scientifiche italiane, Napoli 2008.

- G. Prisco, *Restauri per via di mettere restauri per via di togliere. Alla ricerca di un metodo nelle officine di Portici*, in R. Cantilena, A. Porzio, *Herculanense museum, Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*, Ed. Electa, Napoli 2008.
- I. Bragantini, *L'archeologia del Duemila incontra il Settecento. Ercolano e Pompei: lo scavo e la documentazione degli apparati decorativi*, in R. Cantilena, A. Porzio, *Herculanense museum, Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*, Ed. Electa, Napoli 2008.
- Linee guida per la valutazione e la riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle Norme tecniche per le costruzioni di cui al decreto del Ministero delle Infrastrutture e dei trasporti del 14 Gennaio 2008.
- G. Prisco, A. Guglielmi, *Ravvivanti e protettivi*, in G. Prisco (a cura di), *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro*, Ed. Cangemi, Roma 2009.
- G. Prisco, A. Guglielmi, *Le operazioni di pulitura*, in G. Prisco (a cura di), *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro*, Ed. Cangemi, Roma 2009.
- D. Esposito, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economiche sociali*, in *Studi della soprintendenza Archeologica di Pompei*, n. 28, Ed. l'Erma di Bretschneider, Roma 2009.
- V. Sampaolo, *La scoperta delle pitture pompeiane*, in I. Bragantini e V. Sampaolo (a cura di), *La Pittura pompeiana*, Museo Archeologico Nazionale, Ed. Electa, Napoli 2009
- M. Docci, D. Maestri, *Manuale Di Rilevamento Architettonico e Urbano*, Laterza, Roma 2009.
- AA. VV., *Raccomandazioni per la redazione di progetti e l'esecuzione di interventi per la conservazione del costruito archeologico*, Cuzzolin s.r.l., Napoli 2009.
- R. Cecchi, *Pompei archæologia, progetto di conservazione e fruizione del patrimonio archeologico*, Ed. Electa, Milano 2011.
- M. T. Cinquantaquattro, *Monitoraggio, carta del rischio archeologico e programmazione*, in R. Cecchi, *Pompei archæologia, progetto di conservazione e fruizione del patrimonio archeologico*, Ed. Electa, Milano 2011.
- P. Tian, C. Pardini, *Le patine. Genesi, significato, conservazione*, Nardini Editore, Firenze 2011.
- A. Spinosa, *Pier Paolo Sanpaolesi. Contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Ed. Alinea, Firenze 2011.
- S. De Caro, *I primi scavi di Ercolano e Pompei: La riscoperta dell' antichità ai piedi del Vesuvio*. in *Antichità da Ercolano*, catalogo della mostra, San Pietroburgo Hermitage 16 Dicembre 2011–2 Febbraio 2012, Tipografia NPPRINT, San Pietroburgo 2011.
- D. Burlot, *Fabriquer l'Antique. Le contrafacons de peinture murale antique au XVIII siècle*, Centre Jean Bérard, Napoli 2012.

- R. Cecchi, P. Gasparoli, S. Podestà, *Analisi delle condizioni di rischio con valutazioni comparate del degrado e del dissesto. Il caso studio di Pompei*, in G. Biscontin e G. Drussi, *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto. Superfici, strutture, finiture e contesti*, Atti del Convegno di Studi, Bressanone 10-13 Luglio 2012, volume XXVIII, Ed. Arcadia, Venezia 2012.
- M. Casaburo, A. Galeone, *La conservazione del patrimonio pittorico all'aperto nei siti archeologici di Pompei e di Ercolano*, in G. Biscontin e G. Drussi *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto. Superfici, strutture, finiture e contesti*, Atti del Convegno di Studi, Bressanone 10-13 Luglio 2012, Edizioni Arcadia Ricerche, Venezia 2012.
- G. M. Ventimiglia, *Finiture storiche. Dalle sperimentazioni XIX secolo ai brevetti per le decorazioni interne*, Ed. Aracne, Roma 2012.
- AA. VV., *Illuminazione e controllo ambientale: problematiche e criteri di intervento*, in AA. VV., *Mostrare l'archeologia, Per un manuale-atlante degli interventi di valorizzazione*, Umberto Allemandi & C., Milano 2013.
- G. Prisco, *Tecnica esecutiva e conservazione delle pitture murali di epoca romana. Il dibattito tra fine '800 e prima metà del '900*, in Bollettino ICR, nuova serie, 27, 2013.
- E. Sorbo, *Tra materia e memoria Ercolano (1711-1961)*, Ed. Maggioli, Milano Febbraio 2014.
- E. Emmerling, S. Correl, A. Gruner (a cura di), *Firmitas et Splendor. Vitruv und die Techniken des Wonddekors*, Muchen 2014.
- L. Ciancabilla, C. Spadoni (a cura di), *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto, da Correggio a Tiepolo*, Catalogo della mostra, Ravenna 2014, Cinisello Balsamo 2014, volume 1, Ed. Silvana, Cinisello Balsamo 2014.
- P. D'Alconzo, *En Roma y mas se aprecian muchissimo estas pinturas, las quales se quitande semejantes parajes. I dipinti murali s taccati da Ercolano e Pompei nel XVIII secolo*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto, da Correggio a Tiepolo*, Catalogo della mostra, Ravenna 2014, a cura di L. Ciancabilla e C. Spadoni, Ed. Silvana, volume 1, Cinisello Balsamo 2014.
- D. Candillo, *Sculpture antiche con restauro o sostegni del '500-'700*, in *Lo stato dell'arte, l'arte dello stato, Colmare le lacune e ricucire la storia*, catalogo della mostra presso il Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo Novembre 2015, Ed. Cangemini, Roma 2015.
- V. Sampaolo, *La divulgazione della scoperta delle città vesuviane*, in M. R. Nappi, *Immagini per il Grand tour. L'attività della stamperia Reale Borbonica*, Ed. Scientifiche italiane, Napoli 2015.

- M. Mulliez, A. Aussilloux-Correa, *La peinture murale antique. Une gageure technique a l'épreuve de archeology experimentale*, in M. Carrive (a cura di), *Remployer, recycler, restaurer: les autres vies des enduits peints*, Actes de la Journée d'étude, Ecole française de Rome, Roma 2017.
- M. G. Mansi, *La stamperia reale al tempo di Carlo di Borbone e l'illustrazione delle antichità*, in *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*, Ed. Electa, Milano 2016.
- V. Sampaolo, *L'avvio delle ricerche nei siti vesuviani. Una Panoramica*, in *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*, Ed. Electa, Milano 2016.
- M. Alonso Rodriguez, *Yesos del Museo herculanense para Carlos III: La copia y su valor en la difusion de las antiguedades*, in *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*, Ed. Electa, Milano 2016.
- O. Scogliamiglio, *Clarac e gli altri: i disegnatori di Pompei alla corte di Carolina Murat*, in M. Osanna, R. Cioffi (a cura di), *Pompei e l'Europa*, Atti del Convegno Pompei nell'archeologia e nell'arte dal neoclassicismo al post classico, Ed. Electa, Verona 2016.
- G. Greco, *Luci e ombre proiettano gli scavi di Pompei ed Ercolano in Europa*, in M. Osanna, R. Cioffi (a cura di), *Pompei e l'Europa*, Atti del Convegno Pompei nell'archeologia e nell'arte dal neoclassicismo al post classico, Ed. Electa, Verona 2016.
- A. Rao, *Le consuete formalità. Corte e Cerimoniali a Napoli da Filippo V alla Repubblica del 1799*, in Attilio Antonelli (a cura di), *Cerimoniali della corte di Napoli 1734-1801*, ed. arte'm, Napoli 2017.
- P.D'Alconzo, *Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche e immagine della monarchia*, in *Cerimoniale dei Borbone di Napoli (1734-1801)* a cura di A. Antonelli, ed Arte'm, Napoli 2017.
- F. Mangone, *Pompei Hittorf e la policromia nel primo Ottocento*, in *Ananke*, 82, ed Alinea, Settembre 2017.
- G. Prisco, *Antichi dipinti murali nel decennio francese. Scoperte, stacchi, restauri e musealizzazioni*, in R. Cioffi, (a cura di), *L'idea dell'antico nel decennio francese*, Atti del terzo seminario di studi sul Decennio Francese, Napoli, Santa Maria Capua Vetere, 10-11-12 Ottobre 2017.
- D. R. Fiorino, *Il Restauro incontra altre discipline: dalla conservazione dell'architettura un modello per la tutela del paesaggio*, in S. Della Torre (a cura di), *RICerca/REStauro, sezione 3°, Progetto e cantiere: orizzonti operativi*, Ed. Quasar, Roma 2017.
- E. De Carolis, F. Esposito, D. Ferrara, *Domus Sirici in Pompei (VII 1, 25.47): appunti sulla tecnica d'esecuzione degli apparati decorativi*, in *Ocnus*, volume 15, Ed. Ante Quem, Alma Master studiorum, Università di Bologna, 2007.

- P. Rispoli, D. Esposito, *Momenti del restauro nella Casa del Centenario*, in A. Coralini (a cura di), *Pompei. Insula IX 8, Vecchi e Nuovi Scavi*, Ed. Ante Quem, Bologna 2018.
- P. D'Alconzo, *Parole e immagini. La diffusione delle antichità vesuviane negli anni di Carlo di Borbone: iniziative istituzionali, carteggi e riproduzioni grafiche*, in P. G. Guzzo, M. R. Esposito, N. Ossanna Cavadini (a cura di), *Ercolano e Pompei. Visioni di una scoperta*, catalogo della mostra, Centro Culturale Chiasso 25 Febbraio–6 Maggio 2018, Ed. Skira, Ticino 2018.
- P. G. Guzzo, *La scoperta di Ercolano e Pompei e la diffusione della loro conoscenza*, in P. G. Guzzo, M. R. Esposito, N. Ossanna Cavadini (a cura di), *Ercolano e Pompei. Visioni di una scoperta*, catalogo della mostra, Centro Culturale Chiasso 25 Febbraio–6 Maggio 2018, Ed. Skira, Ticino 2018.
- C. Parslow, *Karl Weber e le piante dei monumenti di Ercolano, Pompei e Stabia*, in P. G. Guzzo, M. R. Esposito, N. Ossanna Cavadini (a cura di), *Ercolano e Pompei. Visioni di una scoperta*, catalogo della mostra, Centro Culturale Chiasso 25 Febbraio–6 Maggio 2018, Ed. Skira, Ticino 2018.
- N. Ossanna Cavadini, *La rappresentazione della città dissepolta dal disegno inciso al rilievo architettonico*, in P. G. Guzzo, M. R. Esposito, N. Ossanna Cavadini (a cura di), *Ercolano e Pompei. Visioni di una scoperta*, catalogo della mostra, Centro Culturale Chiasso 25 Febbraio–6 Maggio 2018, Ed. Skira, Ticino 2018.
- Lavori di consolidamento e restauro strutture della Casa di Sirico (VII 1,25.47) Pompei Scavi Intervento n. 10* in Grande Progetto Pompei, Parco Archeologico di Pompei.